تجربة المدينة

فى الشعر العربى المعاصر

« صنعاء نموذجًا »

تـأليـف

دكتور/ عبد السلام محمد الشاذلى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٦

الشاذلى ، عبد السلام محمد
تجربة المدينة فى الشعر العربى المعاصر «صنعاء نموذجًا» تأليف: عبدالسلام محمد الشاذلى. ــ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٣٠٠ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك X ٤٠٨ ٤١٩ ٩٧٧
١ ــ الشعر العربى ــ تاريخ ونقد
(أ) العنوان :
رقم الإيداع بدار الكتب ١٩١٩٩/ ٢٠٠٦
I.S.B.N 977 - 419 - 408 - X
ديوى ٨١١,٩

الإخراج الفنى
عـزيزة أبو العـلا

الإهـــداء

إلى ذكري أستاذى الجليل :

الناقد الأكبر الدكتور/ شكرى محمد عياد وإلى قيمه الإنسانية العميقة والأصيلة والنبيلة، وإلى كل زملائى الأعزاء طلابى بالأمس وأساتذة اليوم فى كل الجامعات العربية عامة والجامعات اليمنية خاصة عملاً بوصية صاحب «دائرة الإبداع» تعبيراً عن تواصل الأجيال العربية الواعدة.

عبدالسلام الشاذلى

ملاحظات منهجية :

تحتل المدن العربية وغير العربية حيزاً واسعاً من الصور الشعرية لحركة الشعر العربى الحديث والمعاصر على السواء.

ويرجع ذلك ـ بطبيعة الحال ـ إلى رقى الوعى الاجتماعى والسياسى للشاعر العربى فى عصرنا بقضايا التطور الحضارى ومشاكله : الثقافية والنفسية. والحق أن صور المدن العربية ليست بجديدة على تاريخ الشعر العربى القديم، حيث تظهر ملامحها مع حركة نمو المدن العربية الكبرى فى القرنين : الثالث والرابع الهجريين، عندما أخذت الدولة الأموية فى تشييد القصور الضخمة جنباً إلى جنب مع نمو الحركة التجارية والسياسية لدمشق كعاصمة لدولة الخلافة العربية الأولى.

ويعج الأدب العربى فى العصر العباسى : شعراً ونثراً بمجالات شتى لتصوير النمو المتزايد، والتوسع الكبير فى الحركة التجارية والاقتصادية، والذى فرض نفسه على اتساع رقعة المدن فى هذا العصر، داخل الجزيرة العربية وخارجها.

وسجل ديوان الشعر العربى العديد من القصائد التى تدور حول القصور الضخمة لبنى العباس ومايحيطها من حدائق وبساتين منسقة تنسيقًا حضارياً وسط المدن الكبرى فى كل من بغداد والبصرة والمدن الإسلامية فيما وراء النهرين.

ومثلما راح الشعراء العرب ينمقون فى صور المدن العربية وفى أشعارهم أخذ كتاب النثر الفنى الكبار من أمثال «الجاحظ» يصورون قاع المدن العربية وما يموج به من ثنائيات متضادة فى الشخوص والأخلاق والأفكار، كما سجل أدباء المقامات العربية كبديع الزمان الهمذانى

والحريرى، الوجه المقنع لصعاليك المدن والبوادى والقرى فى ضوء الثراء الفاحش الذى عم المدن العربية القديمة.

وعندما تطورت الأبعاد الحضارية والسياسية للمدن العربية نظراً للحروب الداخلية والخارجية الطاحنة، ذهب بعض الشعراء العرب يفتحون باباً جديداً من أبواب الفن الشعرى وهو فن رثاء المدن، على نحو ماترى فى مرثية ابن الرومى لمدينة البصرة، ومراثى الشعراء العرب فى الأندلس لمدنهم الجميلة التى سقطت فى أيدى الفرنجة.

ومع بزوغ فكرة الوطنية والوطنيات فى الفكر العربى الحديث أخذ الشاعر الكلاسيكى الجديد ينظر إلى المدن العربية ضمن وعاء الوطن الأم الذى يمثل بشموليته : المدن والقرى العربية على السواء.

وظلت هذه المدن العامة ذات ملامح موضوعية محايدة، يعبر من خلالها الشاعر العربى فى القرن الماضى عن ذكريات تاريخية كانت تعاوده كلما طرقت الأزمات السياسية التى كان يفجرها الغرب الاستعمارى بوابة الشرق، على نحو ما نرى فى صورة (تركيا أو دمشق أو الحجاز) عند (شوقى) أو فى صورة المدن الأجنبية كاليابان وإنجلترا وفرنسا عند (حافظ إبراهيم) أو صورة (روما) عند خليل مطران.

ولقد حاولت النزعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث فى مطلع القرن العشرين أن توثق الحس الإنسانى للشاعر العربى عن طريق ربط الشعور الوطنى بالوجدان الإنسانى العام كما يعبر العقاد والمازنى فى كتابيهما النقدى المهم بالنسبة لنشأة الرومانسية العربية، وهو كتاب «الديوان فى الأدب والنقد».

كان الهروب الرومانسى من المدينة كمرايا للحياة الاجتماعية المعقدة يمثل محوراً رئيسياً للأدب الرومانسى فى تاريخ الأدب العربى الحديث.

ولقد كان مسكن كل من العقاد والمازنى فى بداية حياتهما الأدبية يقع فى منطقة وسطى بين كل من القاهرة الجديدة بحركة نموها التجارى فى مطلع هذا القرن، وبين القاهرة القديمة بسكونها الميتافيزيقى (راجع للمازنى مقدمة قبض الريح).

ولا تختلف حركة المراوغة بين المدينة والأحياء شبه القروية فى أدب الرومانسية العربية فى مصر عن مثيلتها فى أدب المهجر اللبنانى بأمريكا الجنوبية والشمالية.

فأنشودة العودة إلى الطبيعة البكر (الغاب) تملأ دواوين مدرسة المهجر، كمحاولة للهروب من حياة المدن الكبرى الصاخبة بشرورها المادية والمعنوية.

ولقد حاولت الرومانسية الشعرية العربية فى فترة مابين الحربين أن تضفى على المدينة وحركتها الفوضوية بعضاً من اللمسات الجمالية.

ففى (عابرسبيل) للعقاد نجد صوراً من حياة المدينة الكبيرة (الكواء ليلة الأحد) (الفنادق) و(وجهات الدكاكين) وهلم جرا، ويضفى العقاد على هذه المظاهر العابرة، بعضًا من لمسات الحس الشاعرى، وكأنها حركة تصالح خفية بين حياة المفكر المنسجم مع نفسه، بعد قلق عميق من حياة المدينة التجارية الكبرى.

ولقد أظهرت الحركة الشعرية العربية فيما بين الحربين رفضًا جذرياً للقلق الحضارى الذى تمثله المدينة التى خرجت من طور النشأة شبه البريئة إلى طور الافتراس الوحشى للمشاعر الإنسانية الدافئة.

ونجد لرائد المدرسة الرومانسية الجديدة (أحمد زكى أبو شادى) كثيراً من القصائد الريفية، ممهداً بذلك الطريق لبقية رفاقه للعودة إلى روح الريف.

فيصدر محمود حسن إسماعيل فى عام (١٩٣٤) ديوانه عن «أغانى الكوخ».

كما يتغنى «الهمشرى» بمظاهر الجمال الطبيعى والإنسانى فى الريف هارباً من وجه المدينة القبيح.

الأمر الذى يجعل من جدليات العلاقة بين المدينة والقرية موضوعًا خصبًا للتأملات الشعرية والنقدية فى أدبنا العربى المعاصر، وفى بعض الأقطار العربية كاليمن – خاصة – على نحو مايتضح لنا من سياق هذا العمل.

والله المستعان

دكتور/ عبدالسلام الشاذلى

تمهيد

إشكالية تجربة المدينة فى الشعر العربى المعاصر

١ - الموقف النموذجي للرومانسية العربية من المدينة.
٢ - النقد الأدبي المعاصر والموقف النقدي من الشعر المدنّي.
٣ - الدلالة الجمالية للمدينة في الشعر العربي المعاصر.

١ – الموقف النموذجى للرومانسية العربية من المدينة :

... تعد قصيدة الشاعر صالح الشرنوبى «على ضفاف الجحيم» مثلاً للموقف النموذجى للرومانسية العربية فى موقفها من (المدينة).

ويقدم الشاعر الشرنوبى لهذه القصيدة بمقدمة نثرية تقول: (إليك ياقاهرة، إلى أضوائك القاسية التى طالما عذبت عينى، وأنا قابع هناك فى الجبل المضياف بصخوره الحانية، وكلابه العاوية، وصمته الكئيب، ثم إلى هؤلاء المترفين الكسالى، الذين ينكرون علىّ إيمانى بالألم وعبادتى للدموع وإخلاصى للأحزان.

وتصور هذه القصيدة النموذجية موقف الشاعر العربى فى بداية الخمسينيات من بعض مدننا العربية الكبرى.

(إنى هنا – أيتها المدينه
الحرة الفاجرة المجنونه
أحبس فى جفنى الرؤى السجينه
والأدمع الوالهة السخينه
إنى هنا أغربل السكينه
وأزرع الخواطر الحزينه
ملء ضفاف الوحدة المسكينه
وفى يدى فجرى ستعيد ينه
يوم تزول الوحدة الملعونه

* * *

إنى هنا فـــعـــربدى وثورى

ملء عنان اللهـــو والســـرور

ومـــزقى بضـــحكك المخـــمـــور

غـــلالة ينســـجـــهـــا تفكيـــرى

لتـــســـتـــر العـــريان من شـــعـــورى

وتحـــجب اللافح من ســـعـــيـــرى

الجـــائع المدمـــر الضـــرير

يود لو يعـــصف بالقـــصـــور

* * *

إنى هنا ياجنة الحـــقـــيـــر

آكل جـــوعى وأضم نيـــرى

وليس لى فى الأرض من نصـــيـــر

إلا ضـــمـــيـــرى آه من ضـــمـــيـــرى

* * *

هذا أنا فى العـــالم الكبـــيـــر

فـــوق ربا المقطم المهـــجـــور

مـــتـــخـــذاً من أرضـــه ســـريرى

من الحـــصى والطين والصـــخـــور

* * *

وأنت يازنجـــيـــة الضـــمـــيــــر

تـدريـن قـــــــــدرى وتـريـن نـورى)

«ديوان الشـرنوبى : تحـقـيق عـبـدالحى دياب. ط دار الكاتب العـربى بالقاهرة ١٩٦٧ ص ٤٩٧».

ولاشك أننا نجد فى هذا النغم المأساوى من المدينة مبعثاً لأصداء أخرى - ولكن بطريقة مختلفة - فى حركة الشعر العربى المعاصر.

١ - تعد قصيدة الشاعر صالح الشرنوبى «على ضفاف الجحيم» ممثلة بحق للموقف الرومانسى النموذجى لموقف الشاعر العربى المعاصر من جحيم المدن العربية الكبرى فى أوائل الخمسينيات من عصرنا.

وتبدو هذه القصيدة بمثابة «رسالة» أدبية نظمها شاعر إلى حبيبته «المدينة» التى أذاقته مر العذاب، ويبدو ذلك جليًا من الأمشاج الأولى لقصيدة الشرنوبى والتى تقول.. «إليك ياقاهرة - إلى أضوائك القاسية التى طالما عذبت عينى وأنا قابع هناك فى الجبل المضياف بصخوره الحانية.. وكلابه العاوية.. وصمته الكئيب..» (ديوانه. م. س. ص ٤٩٧).

كما تبدو معالم هذه الرسالة الشعرية الرومانسية واضحة من المقطع الأول، حيث نرى الشاعر وهو يصيح بصوت عال، ولكنه صوت جريح، وكأنه صادر من ربوة «على ضفاف الجحيم»، كما نرى فى عنوان القصيدة ذاتها.

يعبر الشاعر فى المقطع الأول من قصيدته عن بداية القطيعة بينه وبين مدينته مستخدمًا فى سبيل ذلك أسلوب «الحوار» القائم بين «الأنا» و«العالم» الأخرس المجنون الذى تعكسه المدينة فى وجدان الشاعر. وعلى الرغم من

«وجدانية» الحوار، وطريقته الساذجة، المتهورة، والذى يعيد الشاعر بطريقة ما إلى رؤيته «المقيدة».

(أحبس فى جفنى الرؤى السجينه.. والأدمع الوالهة السخينه).

كما يدفع الحوار الغاضب بين الشاعر والمدينة الفاجرة المجنونة إلى لحظة من السكينة والتى وصل إليها بعد مابذل جهداً نفسياً جباراً، هيأ له الطريق لزرع خواطره الحزينة – فى نفوسنا – تجاه الحركة العشوائية لمدينته «الحرة».

ويستمر الحوار بين «الأنا» و«الأمكنة المهجورة من العالم» فى طرق ملتوية قليلا، حيث تتراءى «ضفاف الجحيم» وكأنها جحيم المدينة التى عذبت أضواؤها عين الشاعر فى صمته الكئيب ووحدته المسكينة.

وسرعان مايتحول هذا الحوار المتوتر حيناً والمنكسر حيناً آخر إلى ضرب من المصارعة الصامتة بين «الأنا» الشاعرة والمكان الجامد، الصلف، الجاحد لآلام الشاعر ولخواطره الإنسانية السيالة ويعلو صوت الشاعر، مبدداً ظلام سجنه الروحى أو «الرؤى السجينه»، وذلك عندما نراه يعلن..... «وفى يدى فجرى ستعيدينه» ولكننا نجد أنفسنا – مرة أخرى – مع الشاعر مقيدين بشرط لا إنسانى، حيث يحد ظهور هذا الفجر الجديد من تلك «الوحدة» الفردانية الملعونة: «يوم تزول الوحدة الملعونة».

٢ – وفى المقطع الثانى من القصيدة ذاتها «على ضفاف الجحيم» يعاود الشاعر حواره، بالصيغة ذاتها «إنى هنا» واصلاً بين مقاطع القصيدة فى كل مرة بالضمير وظرف المكان ثم يواصل الربط بالنداء، كما رأينا فى المقطع الأول، أو «فاء» العطف ثم صيغة الطلب لفعل جديد، على نحو قوله فى بداية المقطع الثانى..

إنـى هنـا .. فـــــعــــريدى وثـورى

مـلء عـنـان اللـهـــــو والـســـــرور

ويأخذ الشاعر فى الإفصاح عن موقفه السلبى من طغيان المدينة بنوع من تبادل المواقف المعكوسة أصلاً، إنه يطلب أن تستمر عربدة المدينة وصخبها لكى تتستر على «العريان» من شعوره ولكى «تحجب» اللافح من سعير ثورته أو كما يفسر لنا المرحوم الدكتور عبدالحى دياب هذه الشطرة الثانية من هذا البيت بقوله:

(ويحجب اللافح من سعيرى : لتحول دون إصابتها من الثورة المتقدة فى نفسه التى تشبه النار، تصيب وجه من يتعرض لها وتحرقه) . «راجع هـ ص ٤٩٧ من المصدر نفسه» ويكشف البيت التالى عن زيف الوعى الذى تتميز به الرؤى السجينة، فالجائع المدمر الضرير، لا يكتفى إلا بأن يود لو يعصف بالقصور - قصور هؤلاء المترفين الكسالى - الذين ينكرون على الشاعر كما يصرح الشرنوبى فى أمشاج قصيدته «إيمانى بالألم، وعبادتى الدموع وإخلاصى للأحزان» .وكمحاولة يائسة يواصل الشاعر حواره مع مدينته السالبة المسلوبة، عن طريق معاودته للضمير الشخصى المتصل بظرفه الزمانى ملحقًا به - كالعادة النداء اليائس، الذى لم يقدم للشاعر حتى الآن أية مساعدة فى إنقاذ المحترق على ضفاف الجحيم.

«إنـى هنـا .. يـاجنة الحـــقـــيـــر

آكل جـــــوعـى وأضـم نـيــــرى

وليس لـى فـى الأرض من نصـــيــــر

إلا ضــمــيـرى آه من ضــمــيــرى

ألبـــــسنـى ممـزق الســـتـــور

وجـــاءبـى حـــيًـــا إلى القـــبـــور

أقـــرأ فى ظلامـــهـــا مـــصـــيـــرى

وأعـــرف الـغـــاية من مـــســـيـــرى

بعـــد احـــتـــراق الأمل الأخـــيـــر

وفـــرقـــة الصـــاحب والعـــشـــيـــر،

(المصدر نفسه. ص ٤٩٨).

وعلى الرغم من (البداية) التى بدأ بها الشاعر قصيدته وهى بداية رومانسية بل هى أقرب ما تكون إلى طبيعة التأملات الميتافيزيقية، إلا أن الشاعر يحاول جاهداً التدحرج إلى قاع المأساة من زاويتها الاجتماعية العريضة.

ولكننا نراه يظل متشبثاً بآفاقه الرومانسية حيث يتحول نداء المدينة الصريح إلى حقل جديد من حقول المعانى التى يمتزج بها كل من الجانب الحسى والغيبى على السواء مثلما يحاول الشاعر أن يُقَرِّب الأبعاد التى لاتقترب، ويبرر الشاعر لكل ذلك بمبرر وجدانى طريف، ففى الاحتراق - احتراق الأمل - تمزج موجات اليأس الإنسانى بين الأبعاد التى لاتمتزج.

٣ - ويحاول الشاعر فى منتصف القصيدة إعادة خلجات فكره إلى النقطة التى بدأ منها قصيدته، ولكنه لايوفق كثيراً بسبب بسيط وهو التضخم الفاضح للأنا اليائسة وسط العالم الهائل الكبير، وبعد صرخة استعلاء يطلقها الشاعر يعود إلى الانكسار المحتوم للرؤى السجينة.

هذا أنا فى العـــالـم الكبـــيـــر

فـــوق ربا المقطم المهـــجـــور

مـــتـــخـــذاً من أرضـــه ســـريرى

من الحصى والطين والصخور

وتحت سقف الأفق المطير

والعاصف المزمجر المقرور

أنام نوم العاجز الموتور

على نباح الكلب والهرير

وقهقهات الرعد فى الديجور

تسخر من عجزى ومن قصور

ومن ضراعاتى إلى المقدور

وقلبى المحطم الكسير

وعندما يتأكد الشاعر من اللاجدوى فى كل مايصيح به من خلال حواره مع المدينة الصامتة ينفجر غاضبًا فى وجه هذه المدينة ويعلن عن وجدانية حواره بتخاطبه للمدينة واتهامه إياها بأنها «زنجية الضمير» على الرغم من أضوائها القاسية التى عذبت عينه بحدائقها السطحية. ويعتقد الشاعر أنه بهذه الخاتمة قد استطاع أن يكمل دورة القصيدة التى تدور حول الرؤى السجينة فى الأساس.

وأنت يازنجية الضمير

تدرين قدرى وتدرين نورى

فتفجرين ضحكة المغرور

وترتدين كَفَنَ المقبور

هازئة كالزمن المبهور

من المثالى الفتى الطهور

فلتـــهـــزئى فلست بالمقـــهـــور

ولتــــغـــرقى هزءاً فلن تثـــيـــرى

إلا دخـــان الحـــاقـــد المســـعـــور

وثـورة المقـــيـــــد الأســـيـــــر

ولـن تعـــــيـــــشى فـى فـم الدهـور

إلا بـفن الـشــــاعـــــر الـقـــــديـر

الحـــــــائـر المـضـطـرب المـرور

تحـــيـــــة الخلد إلـى العـــصـــور

وآية الجـــبـــار فـى المجـــبـــور

ونفـــحـــة الأقـــداس فـى الماخـــور

الواحـــة الســـجـــواء فـى الهـــجـــيـــر

تشـــرب نـار الـغـــد المســـحـــور

لتـــــــرسل الـظـل إلـى المحـــــرور

وكمحاولة أخيرة لإنقاذ الوحدة الهشة للقصيدة يلتزم الشاعر فى قلب القصيدة بهذا التشطير مثلما نراه يلتزم فى نهاية القصيدة بإعادة مقطعها الأول بتمامه.

إنـى هـنـا أيـتـــــهـــــا المـديـنـه

الحـــرة الفـــاجـــرة المجـنونـه

لقد كـان الشرنوبى ابناً لقرية هانئة فى شمال الدلتا المصرية تقع بين البحر والبحيرة، وكثيراً ماغنى للريف والريفيات من بحيرة البرلس غناء

عذبا، لكنه عندما غزا المدينة بوجدان ابن الصائد المكرم، وقع فى شبكة العلاقات الاجتماعية المعقدة للمدينة الكبيرة التى كانت تتهيأ فى مطلع الخمسينيات لأكبر ثورة تحررية فى وطننا العربى فى العصر الحديث.

وهذا أمر مالم يتهيأ للشاعر الشرنوبى أبعاده السياسية والاجتماعية ولكنه كان من نصيب رعيل آخر من الشعراء المصريين المعاصرين الذين ولدوا وفى ظروف حضارية أكثر امتداداً ووعيًا بأبعاد المأساة العربية والإنسانية المعاصرة، وهو ما سوف يظهر لنا جليًا من خلال موقف الشعراء العرب المعاصرين من المدينة فى صورهم الشعرية الجديدة.

٢ - النقد الأدبى المعاصر والموقف الشعرى من المدينة :

١ - فى منتصف الستينيات من عصرنا، وقفت حركة النقد الأدبى من بعض الظواهر : الفنية والمعنوية التى تناولها الشعر العربى المعاصر مواقف جد متضاربة..

لكن الحركة الشعرية العربية المعاصرة قد تمكنت من شق طريقها نحو معالجة قضاياها المعنوية والفنية دون انتظار من سند نقدى خارجى لها، معتمدة فى ذلك على قواها الفنية الداخلية وطاقاتها المعنوية المؤسسة لمبدأ انطلاقها، والمتمثل فى المساهمة الإبداعية الجادة فى تحرير الوعى الثقافى للإنسانى العربى، بعد مادخل مع بقية الإنسانية المعاصرة فى البحث عن حل للمعادلات الحديثة التى طرحتها الحرب العالمية الثانية إنسانيًا، والحرب العربية - الإسرائيلية قومياً.

وبعد ما أرسى الشعر العربى المعاصر بقلاعه إلى شاطئ الأمان نسبياً، هب بعض نقادنا لترسيخ الأسس الجمالية للقصيدة العربية الجديدة شكلاً ومضموناً.

وكانت دراسات عز الدين إسماعيل حول التجربة الشعرية الجديدة والتى جمعت فيما بعد بين دفتى كتابه «الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيـة والمعنوية»، من أهم الدراسـات النقـدية حـول هذه التـجـربة على الإطلاق، وذلك على الرغم من القيمة التاريخية لبعض الدراسات الأدبية حول الشعر المعاصر كالدراسة التى تحمل مثل هذا العنوان للشاعرة الكبيرة نازك الملائكة وكتاب الناقد الكبير المرحوم محمد النويهى «قضية الشعر الجديد» كما أضاف كتاب «إحسان عباس» «اتجاهات الشعر العربى المعاصر» بعداً جديداً فى تحديد العوامل التى حددت الاتجاهات المختلفة لحركة الشعر العربى المعاصر، ومنها الموقف من المدينة.

ولقد ظهرت بعد هذه الدراسات النقدية الجادة العديد من المؤلفات، والمقالات التى تناولت قضايا الشعر العربى المعاصر، من زواياه المختلفة ولا سيما ما يتصل بقضايا «التشكيل الموسيقى للتجربة الشعرية الجديدة وطبيعته الدلالة الرمزية والأسطورية فى البناء الفنى للشعر الجديد»، من ذلك على سبيل المثال ـ لا الحصر ـ دراسة أستاذنا الدكتور شكرى عياد عن «موسيقى الشعر العربى» ودراسات كمال أبو ديب «البنية الإيقاعية» والتى رافقتها زمنياً دراسة «كمال خير» عن حركة الحداثة.

وتكاد تختفى ملامح القضايا والظواهر المعنوية التى شغلت مخيلة الشاعر العربى المعاصر من هذه الدراسات الأدبية المتأخرة، على خلاف حاد مع طبيعة الدراسات الأدبية التى حملت فى جوفها منذ البداية عناية مزدوجة بجانبى التجربة الشعرية الجديدة: الفنية والمعنوية معاً.

والحق أن ثورة الشعر العربى المعاصر، لم تكن دوافعها كامنة كلها حول ما يتعلق بالبناء الإيقاعى على نحو ما يرى أحد الشعراء المساهمين فيها

بإخلاص كبير فى تقديرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية، ومن هنا، فإن مسألة إيقاع العصر، وموسيقى العصر، مسألة أخرى تماماً.

وما أراه أن الشعر الجديد، هو خروج بالبناء الشعرى من إطار الموسيقى إلى (الإطار التشكيلى، أو التصويرى)، أمل دنقل:

مجلة فصول م(١) ، ع (٤) يوليو ١٩٨١ص ٢٠١ فالشىء الجديد فى التجربة الشعرية العربية المعاصرة، كما يرى (أمل دنقل) هو (البناء بالصورة) (م. ن. ص ٢٠٢).

(٢) فلا غرو أن تتحول صوره المدن العربية وغير العربية فى بعض الدراسات النقدية المتأخرة إلى جزء هزيل من قضية (اللغة الشعرية) والتى منها على حد تعريف صاحب «حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر» «المرحوم كمال خير بك» .

(أسماء المواضع: نلاحظ أيضًا لدى الشعراء المحدثين، هذا الميل إلى الإكثار من استحضار أسماء المواضع، وهو ما يشكل عنصر جدة بالقياس إلى لغة الشعر ما قبل ـ الحديث).

وإذا كان هذا الاستحضار أكثر شيوعاً فى قصائد النثر، بحكم السعة التى يوفرها له غياب القافية والوزن، فإن أسماء القرى والمدن والبلدان، بل وحتى القارات، لا يندر أن يتكرر فى كثير من القصائد الموزونة أيضاً.

وبالإضافة إلى المواضع التاريخية التى تشكل رموزا، أو تستحضر ذكريات معينة تستند عليها الإحالات الشعرية تمامًا كاستنادها على الشخصيات التاريخية والأسطورية، فقد بدا العديد من الشعراء راغبين فى الخروج من المجرد والانتماء إلى العالم الواقعى والحالى ورأوا فى استحضار

المواضع الجغرافية الحاضرة وسيلة لتحقيق هذه الغاية، وإلى جانب الشعراء الجدد كالبياتي والماغوط اللذين تكثر في أعمالها أسماء قارات كآسيا وإفريقيا ومدن كدمشق وبغداد، إلخ..، فإن شعراء آخرين كالسياب وأدونيس والخال، ممن يعتبرون من أنصار التجريد الشعرى، قد استعانوا غالبا بـ «تلابيب» الواقع، هذه ولكن عاملين دائماً على رفعها إلى مصاف الرموز والأساطير.

فالسياب، مثلا الذى ترد فى العديد من قصائده أسماء مواضع متصلة بالسياق الحالى كوهران أو بورسعيد، قد استطاع فى أغان ساحرة بطابعها الشمولي، أن يمنح القرية التى ولد فيها (جيكور) أبعاد الوطن بكامله، بل وحتى أبعاد الأرض.

كمال خير بك: حركة الحداثة ط ١٩٨٢. ص ١٤٤/ ١٤٥).

(٣) تجد «تجربة المدينة» فى الشعر المعاصر أبعادها النقدية الحقيقية فى دراستين متقدمتين من حركة هذا الشعر وهما: «الشعر العربى المعاصر» (عز الدين إسماعيل)، «اتجاهات الشعر العربى المعاصر» لإحسان عباس وتستحق كلتا الدراستين وقفة متأنية حول موضوع الطبيعة الشعرية لصورة المدينة فى الشعر المعاصر.

كان موضوع تجربة المدينة فى الشعر العربى المعاصر أحد الحوافز التى دفعت صاحب كتاب «الشعر العربى المعاصر» إلى إعادة النظر والتمحيص مرة أخرى فى القضايا التى. أثارتها الدراسات السابقة على دراسته، وأن هناك - على حد قوله - **(قضايا أخرى مروا بها مروراً عابراً، أو لم يتوقفوا عندها على الإطلاق، كالنزعة الدرامية فى شعرنا المعاصر، وظاهرة الحزن، وتجربة المدينة)**.

عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ط ١٩٦٧ ص٥.

ويفرد الباحث االفصل الأول من الباب الثالث الخاص بالقضايا والظواهر المعنوية للشعر المعاصر لموضوع «الشاعر والمدينة».

مثلما يفرد إحسان عباس الفصل الخامس من كتابه «اتجاهات الشعر العربى المعاصر «لموضوع» الموقف من المدينة كعامل من العوامل التى تحدد للباحث الاتجاهات الشعرية فى الأدب العربى المعاصر، أو كما يعبر الباحث نفسه - (وما دمنا نستبعد دراسة الرومانسية وما يقابلها فى الشعر الحديث، وما دمنا نستبعد أيضًا تفريغ هذه الدراسة تحت عنوانات مستمدة من العوامل الكبرى التى أثرت فى توجيه ذلك الشعر، فلابد من اختيار طريقة ثالثة، وهى طريقة مستمدة من النظر إلى القوى الكبرى التى تحدد وجهات الشعر نفسه، وتنبع من العلاقات الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى، وهى قوى تعمل فى داخل الشعر مثلما فى داخل نفس الشاعر، مثلما هى قضايا إنسانية مهمة.

وبعبارة أبسط، مادامت الحياة مواقف، فما هى مواقف الشاعر من كل قضية كبرى. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، الكويت ١٩٧٨م ص ٨٠.

كما يعبر موقف الشاعر من المدينة من ناحية أخرى عن (مدى صلة الشاعر بالحداثة) «م. ن. ص ٨١».

(٤) تتفق الدراستان السابقتان على أن موقف الشاعر المعاصر من المدينة يعد فى الواقع من المواقف البارزة فى موضوعات شعرنا المعاصر، وتختلفان فى تبرير هذا الاهتمام.

أما عزالدين إسماعيل فإنه يظن أن الدافع الأول إليه دافع خارجى، جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربى، وبقصيدة «الأرض الخراب» لإليوت على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الإنسانية التى تربط بين الناس.

وقد ظهر هذا التأثر مبكراً، منذ أوائل حركة التجديد الأخير (راجع قصيدة/ «الملك لك») لصلاح عبدالصبور فى ديوانه الأول «الناس فى بلادى».

ثم شاع واستفاض بين الشعراء، سواء منهم من قرأ (إليوت) ومن لم يقرأه) «عزالدين: م. ن. ص ٣٢٦.

ولقد وقف الباحث نفسه عند حدود الظن من هذا الغرض الذى طرحه أمامنا فى النص النقدى سالف الذكر.

ولذا نراه يعود مستدركًا الوجه الآخر من احتمالية الفرض ذاته قائلاً: (على أنه مهما قيل فى شأن هذا التأثر، فلا شك فى أن استجابة الشعراء المعاصرين لهذا الموضوع تتجاوز حدود التأثر، فلولم يكن لهذا الموضوع وقع معين فى نفوسهم، ومالم يكن له كيانه البارز فى واقع الحياة التى يمارسونها ما ظفر منهم بهذه العناية الفائقة، أقول: لابد أن ظروف الحياة التى يمارسونها والإطار الحضارى الذى يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التى يعانيها هؤلاء الشعراء، هى التى ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام «م. ن. ص ٣٢٧».

ونرى إحسان عباس وهو يعقّب على هذا الرأى بإضاءة تؤكد ما انتهى إليه عزالدين إسماعيل بأصالة موقف الشاعر العربى، من المدينة: كرمز للحضارة الإنسانية الحديثة.

(أما أن الشاعر الغربى يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة - لأسباب عديدة - ومن المدينة رمز تلك الحضارة فأمر لا يحتاج توضيحاً أو مناقشة، وإما أن الشاعر العربى الحديث، مقلد له فى هذا المجال، فأمر محوط بالشك الكثير، ذلك لأن المسألة لا تعدو أن تكون نسبية، ففى البلاد العربية مدن - مهما يكن حظها من الفخامة - تختلف فيها طرز الحياة اختلافاً غير قليل عما هى الحال فى الريف، وقد كان من المصادفة المحض، أن يكون عدد من الشعراء المعاصرين ريفى النشأة ثم هاجروا إلى المدن، فالصدام بينهم وبين المدينة لا يعنى مقتا للحضارة ووسائلها، وإنما هو تعبير عن «عدم الألفة» بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة) .. إحسان: اتجاهات. م. س ص ١١٢.

ولكن مهما تعددت أسباب الصدام بين الشاعر ومدينته، فإن ثمة ملحظاً مشتركاً بين العديد من الدراسات حول موقف الشاعر العربى المعاصر من المدينة، وهو طبيعة «الرمز» الذى تمثله (المدن) فى مخيلة الشاعر على أنها - المدن - التى تحمل فى جوفها تناقضات الحضارة الإنسانية الحديثة المادية والمعنوية معاً.

ومن هذه الزاوية نفرق بين موقف الشعراء الرومانسيين فى أدبنا العربى الحديث من المدينة على نحو ما رأينا - فيما سبق عند الشاعر: صالح الشرنوبى فى قصيدته «على ضفاف الجحيم» حيث الهروب التقليدى والنقمة الغاضبة وموقف غالبية الشعراء المعاصرين من المدينة فى التجربة الشعرية الجديدة.

ويرجع هذا التحول الجديد فى موقف الشاعر العربى المعاصر - يقينا - إلى الإختلاف الحاد فى المنظور الذى تغير مع الوعى الذى اكتسبه الشاعر

العربى المعاصر، والمتمثل فى إدراكه لحقيقة أنه فى المدينة (يتمثل الوجه الحضارى للأمة وبخاصة الوجه السياسى، وقد شهدت المدينة فى إبان فترة التجربة الشعرية الجديدة أحداثاً ومواقف سياسية شدت الشاعر إليها).
عزالدين (م. س) : ص٣٢٨).

(٥) وتلخص الدراسة النقدية السابقة علاقة الشاعر بالمدينة فى أربع صور رئيسية، هى:

(الأولى: نرى وجه المدينة ذاتها. وفى الثانية تباشير طبيعة التجربة فى إطار الحياة بها، وفى الثالثة نواجه الموقف الجدلى الذى خلفته هذه التجربة فى نفس الشاعر، وفى الصورة الرابعة والأخيرة نلمس العامل السياسى فى تحديد تلك العلاقة).

عزالدين ٠م. س. ص٣٢٩).

أما النماذج الشعرية التى درسها إحسان عباس حول موقف الشاعر المعاصر من المدينة فتدل عنده على الاتجاهات الآتية:

١ - رد فعل رومانسى خاص يتفاوت قوة وضعفاً بحسب أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته، وعن هذا الاتجاه يتولد خلق مدن موهومة، أو تضخيم للريف على حساب المدينة). (م. س. ص١٣٥).

ويمكننا أن نرى فى هذا الاتجاه بعضًا من بقايا التكوين الرومانسى للشاعر العربى المعاصر، وهى تدل على مرحلة ما يمكن أن يسمى بتلمس الوعى لأبعاد المشكلة الفنية لتجربة المدينة فى الشعر المعاصر.

٢ - تشكل المدينة بحسب الانتماء العقائدى أو الوضع النفسى الفردى، فالمدينة «وعاء» لا يتغير وإنما الذى يتغير، هو البنية التركيبية فى مؤسساتها

السياسية، أو انتمائها، من خلال العلاقة بينها وبين الشاعر، أو من خلال أزمة تحول يعانيها الشاعر نفسه) . (م. س. ص ١٣٥) .

ويقترب هذا النموذج من الصورة الرابعة التى رصدها عز الدين إسماعيل من قبل، كما يقترب النموذج الثالث فى (اتجاهات) مع الصورة الثالثة فى الشعر العربى المعاصر، كما تتفق الدراستان حول اعتبار المدينة (الغربية) رمزاً للحضارة الحديثة، وإن اختلفت ردود الفعل فى النماذج الشعرية المختارة وفى طرائق الصياغة النقدية.

هذه على وجه الإجمال أهم الملامح العامة لموقف الشاعر من المدينة من خلال دراستين أكاديميتين جادتين، حاولت من خلالهما أن أختصر الطريق علىَّ وعلى القارئ العزيز من تتبع مرهق للنماذج الشعرية ومن تحليل نقدى لا فائدة من تكراره ولمن أراد التتبع والاستقصاء فعليه التصفح لديوان الشعر العربى المعاصر والرجوع للقراءات النقدية المشار إليها.

ولكن ما يهمنا ـ الآن ـ هوالنظر فى نقاط الاختلاف أو الائتلاف بين شبكة العلاقات فى مواقف الشعر العربى المعاصر، بما فيها الموقف من «المدينة» من الزاويتين: المعرفية والجمالية على السواء، حيث تتشابك المواقف فى الوقت الذى ينفصل البعض منها بحكم السيطرة المنهجية فى تتبع الظواهر لاغير.

فالموقف من (الزمن)، لا ينفصل عن الموقف من (المكان) سواء أكان مدينة أم قرية، كما أن الموقف من «التراث» يحمل فى جوفه «المدينة» كمرايا أو كقناع من أجل تثبيت موضوعية الحوار بين الأزمنة كلها، وحيث وإننا نرغب فى بيان (تجربة) المدينة فى الشعر المعاصر، فلنسأل: إلى أى **حد ساعدت هذه العلاقات القائمة بين الشاعر ومدينته إلى إنتاج نمطٍ أو مجموعة أنماط من الصور المبدعة فى شعرنا المعاصر؟**

٣ ـ الدلالة الجمالية للمدينة فى الشعر العربى المعاصر:

(١) لا نود الوقوف كثيراً حول موضوع التداخل بين المواقف التى يضعها الشاعر المعاصر، فوحدة الموقف من الموضوعات الخارجية والتى تنبع ـ فى الواقع ـ من وحدة المشاعر التى يمثلها الشاعر العربى المعاصر تجاه قضايا عصره ومجتمعه.

ويلحظ بعض الدارسين للشعر المعاصر هذه الوحدة الفنية والمعنوية التى تدمج بين موقف الشاعر من المدينة وهى صور «مكانية» بصورة الزمن

«ومن أبرز ما يميز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها، وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض، فالزمن عامل جوهرى فى حياة أولئك الأناس الذين يعيشون فى المدينة، بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكل فرد له زمنه الخاص، ينظم فى حدوده مشاغله الخاصة، وعلاقاته بالآخرين،و الزمن هو السيف المسلط على رقاب الجميع فى المدينة فى سباقهم الذى لا ينتهى.

ولنقرأ هذه الصورة لحجازى (أحمد عبدالمعطى) ففيها إضافة جديدة لسمات وجه المدينة، يقول:

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد، ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائما على سفر

لو كلموك يسألون: كم تكون ساعتك؟)

عز الدين: الشعر العربى المعاصر. م. س. ص٣٣١.

ولقد أشاعت النظريات الفيزيائية الحديثة التى جاء بها «أينشتين» هذا الإحساس بالزمن فى كثير من الأعمال الأدبية العالمية: الشعرية والروائية على السواء ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - قصيدة الشاعر الإنجليزى ت. س إليوت «الأرض الممات» حيث يختلط الزمن الحاضر بالزمن الماضى، كما تختلط حضارة القرن العشرين المادية الجبارة بالحضارات البدائية الأولى.

كما نجد فى مجال الرواية، رواية الكاتب الفرنسى «بروست»: «البحث عن الزمن المفقود» ورواية الكاتب الأيرلندى : (J. Joyc جيمس جويس) فى ملحمته العصرية «Ulyssesعوليس» حيث نراه يسجل ملحمة إنسان أوروبى معاصر فى عرض لا يستغرق إلا يومًا واحدًا، على الرغم من الشتات أو «الانشطار» الحياتى.

ونجد فى أدبنا العربى المعاصر، المعالم ذاتها، سواء فى الشعر، أو الأعمال الروائية الأصلية، على نحو ما نرى فى العديد فى قصائد «خليل حاوى» و«السياب» و«عبدالصبور» و«أدونيس» الشعرية، أوفى أعمال «نجيب محفوظ» الروائية والتى يسيطر عليها بعدا: المكان/ الزمان بنسب فنية عميقة، حيث تصدمنا منا عناوين رواياته بأسماء أمكنة بالأحياء الشعبية فى مدينة القاهرة «خان الخليلى»، و«القاهرة الجديدة» ومن عناوين ثلاثيته: قصر الشوق - بين القصرين - السكرية مروراً برائعته «زقاق المدق».

لكن على الرغم من غلبة (المكان) فى منطلقات البناء الروائى فى أعمال «نجيب محفوظ» غير أن استنباط دفقات الزمن وتموجاتها فى جوف الشخصيات والأمكنة تظل الهم المسيطر على مخيلة الكاتب المبدع.

(٢) وقد لاحظ: إحسان عباس فى دراسته المشار إليها فيما سبق، بعض الفروق الرئيسية التى تحكم نظرة الإنسان - وبالتالى الشاعر - إلى مفهوم الزمن ومدى علاقته الجميمة بالمكان والزمان:

(إن الزمن ظل حتى مطلع هذا القرن يقف فى أحد اعتبارين: فإما هو حقيقة واقعية خارجية،. وإما هو حقيقة ذاتية، يتضاءل وجودها الخارجى المستقل ولكن فى سنة (١٩٠٨)، صرح العالم الرياضى (هرمان منكوسكى) بقوله: «بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده، أو المسافة وحدها، ولم يحفظ عليهما وجودهما إلا نوع من الوحدة بينهما».

وهكذا أصبح ارتباط الزمن - بالمكان - أو المسافة - فى أدب القرن العشرين، وتحول أحدهما إلى الآخر، أمراً ضرورياً.

«إحسان عباس اتجاهات الشعر العربى المعاصر. مرجع سابق، ص٨٤».

فلا غرو إذاً أن تتحول (المدينة)، وهى صورة (مكانية) - فى الأساس - إلى (مرايا) للتراث الذى يفرض «للماضى حضوراً حتميًا لا تستطيع أية ثورة أن تنقيه - لأنه أرسخ من «الأهرام»وأكثر سموقا واستعصاء على الهدم - وأبرز شاهد على ذلك هو اللغة». (م.ن صـ١٣٩).

ومن هنا يمكن للناقد ذاته أن يتحدث عند بعض شعرائنا الكبار عما يسميه بـ (مرايا مكانية)، كبيروت على سبيل المثال.

فالمدينة فى الشعر العربى المعاصر لا يقتصر دورها على مجرد التعبير عن معنى المفارقة بين الريف والحضر، أو بين الحضارتين: الشرقية والأوروبية أو بين التراث والمعاصرة، بل تمكن الشعر المعاصر أن يتعامل مع تجربة المدينة من الزاوية الجمالية البحتة.

(٣) ويكشف عز الدين إسماعيل - من المنظور ذاته - القيمة الجمالية للصورة الفنية فى الشعر المعاصر من خلال قصيدة أحمد عبدالمعطى حجازى: «أنا والمدينة» (فإن ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تشع فى كل اتجاه، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعانى كلما أوغلت معها بحسك، إنها صورة معطاءة تكشف عن الجديد دائماً).

يتبع هذه الفكرة عن طبيعة «الصورة الفنية» الجديدة أن تكون بحيث تتجاوب أصداؤها (سواء أكانت تشبيهاً أو استعارة أو رمزاً) فى كل مكان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة.

أما إذا هى تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب). الشعر العربى المعاصر. مرجع سابق ص١٤٩».

ولنتأمل الآن قراءة عز الدين إسماعيل لقصيدة حجازى «أنا والمدينة» لنتبين من خلالها، وظيفة (الصورة الفنية) فى الشعر المعاصر بصفة عامة، و(صورة المدينة) فى هذا الشعر بصفة خاصة:

(يقول الشاعر: هذا أنا وهذه مدينتى عند أنصاف الليل رحابة الميدان، والجدران تل تبين ثم تختفى وراء تل وريقة فى الريح دارت، ثم حطمت، ثم ضاعت فى الدروب، ظل يذوب يمتد ظل وعين مصباح فضولى ممل دست على شعاعه لما مررت وجاش وجدانى بمقطع حزين بدأته ثم سكت - من أنت يا.. من أنت؟ الحارس الغبى لا يعى حكايتى لقد طردت اليوم من غرفتى وصوت ضائعا بدون اسم هذا أنا وهذه مدينتى.

وأول صورة تصادفنا فى هذه القصيدة، هى صورة الجدران التى تقف كالتل، أو كالتلال المتراصة بعضها وراء بعض، والحق أن أبرز ما فى المدينة الجدران، خاصة أمام عين الريفى، الذى ألف الطبيعة المفتوحة، إن الطبيعة فى الريف تكشف عن نفسها، ومرمى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد، أما المدينة فكلها خفايا وأسرار، وجدار يقوم بعد جدار، يحجب النظر، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد ما تتعاطف معه.

إن هذه التلال من الجدارن لتشعر الإنسان بحقارته وضآلته حين يقيس نفسه إليها ترى أتتردد فى هذه القصيدة أصداء هذا المعنى؟ إن القصيدة لتنمى هذا الشعور وتؤكده من خلال الصور الأخرى التى ترد بعد ذلك.

الوريقة (وكونها وريقة يعلن منذ اللحظة الأولى عن تفاهتها وحقارتها) التى دارت فى الريح ثم حطمت أو ضاعت فى الدروب، ليس إلا صورة لتفاهة الإنسان وضياعه، وكل شىء فى المدينة يضيع، كل شىء يتساقط دون الجدران، وكذلك الظلال ما تكاد تمتد حتى تذوب، كل شىء يتحرك، وكل شىء يتطور، وكل شىء ينتهى إلى لا شىء، إلى الضياع.

وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة، بل تميزها العيون كذلك، العيون التى تصنع بنظراتها سياجاً من الجدران حول الإنسان تسجنه فيه..

وهكذا نجد رمز «الجدران» التى ترددت أصداؤه فى شتى جوانب القصيدة، كما أنه بتفاعله مع الرموز الأخرى الوريقة، الظل، عين المصباح الحارس، قد أحدث نوعاً من التماسك الشعورى فى القصيدة كلها حتى جعل منها صورة قضية موحدة وهنا تتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة، تلك الطبيعة الثنائية التى تجمع بين الحقيقى وغير الحقيقى فى وقت واحد،

فالجدران والدروب والمصباح والحارس كلها عينات واقعة فى المدينة، وهى بغير شك عوامل إثارة.

إنها تمثل وقائع فى حياة المدينة لا يمكن إنكار قيامها، لكن هذه العينات والوقائع فى الوقت نفسه لا تمثل - ولا تقدر بذاتها أن تمثل - أية تركيبة عقلية ذات دلالة..) عزالدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، م. س. ص ١٥١).

(٤) تعبر المدن: العربية أو غير العربية فى الشعر العربى المعاصر، عن صورة ذهنية مجملة أو «تركيبة عقلية» لا تخضع للمشاهدة، ولا يجب علينا أن نطالب الشاعر - أى شاعر - أن يطابق بين متطلبات الشعر الخاصة، وهذه الوقائع الجزئية، العابرة، الدالة أو غير الدالة، وهذه أبسط حقوق «الرؤية الشعرية» التى تنفذ ولا يمكن لها أن تنفذ إلا من خلال هذا الانشطار والتفتت لعالمى: الأشياء والناس.

ونخلص من كل ذلك إلى أن (تجربة المدينة) فى الشعر المعاصر من خلال أهم البحوث فى الدراسات النقدية المعاصرة تعبر فنيًا ومعنوياً عن رؤيا الشاعر تجاه كل من عصره وتراثه إنها تحمل - أى تجربة المدينة فى شعرنا المعاصر - معالم الرغبة الجارفة للشاعر للقيام بحوار عنيف بين الأمكنة والأزمنة الواقعية (التاريخية) أو المتخيلة على السواء.

ويمكننا - بناء على ذلك: ـ القراءة النقدية لموقف مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين لمدينة عربية واحدة من مواقف مختلفة لنرصد من خلال هذه المدينة، معالم «حواريات» الشتات الحضارى بين: «الحداثة» و«التراث» وهو حوار جد أصيل فى حركة الشعر العربى على مر العصور، ولا سيما منذ القرن الرابع للهجرة، حيث حاول أبو الطيب المتنبى - فى

عنف ـ تصوير ملحمة النزاع بين «الحضارة» و«البداءة» فى «بائيته» التى يقول فيها:

(حسن الحضارة مجلوب بتطريه وفى البداوة حسن غير مجلوب).

«المتنبى: ديوانه شرح اليازجى، ط ٢ بيروت ص ٤٨٢»، ولربما كان شعر المتنبى يدور كله حول تلك؟ المفارقة الحضارية.

ولا يمكننا أن نتهم أبا الطيب بالتراخى أو الردة عن الأخذ (بالحداثة) وحياة المجتمعات المتحضرة التى وصلت إليها ـ ولا شك ـ بعض مدننا العربية عصرئذ، ولكنها «التركيبة العقلية» العربية، كما يمثلها أحد شعرائها الكبار، فى لحظة محددة، من لحظات السيرورية التاريخية للحضارة العربية فى القرن الرابع للهجرة،. حيث امتلأت المدن العربية الكبرى ـ وقتئذ ـ بالمصاعب الاجتماعية، والمصائب السياسية، الأمر الذى جعل الإنسان العربى (الممثل لطموحات أمته والمجسد لرؤيا تاريخها، لا يجد مفراً من الصدام الدائم بين «البيداء» و«القلم» إلى أن مات (أو قتل) مسكوناً بأمل المعاودة والتجاوز للموقف الدائم التنازع بين «شتات الحضارة»، والروابط التى أملتها طبيعة الحياة الشعبية على «القرية» العربية سواء أكانت روابط معقولة أم روابط خرافية من نسج الأوهام التى تجعلنا نعاود قراءة صور الأمكنة الأليفة فى وعينا الباطن بفضل الصور الشعرية التى قدمها لنا تراث «المتنبى» الشعرى.

الفصل الأول

مدينة صنعاء فى إطار
النزعة الكلاسيكية الجديدة

تجربة المدينة فى شعر البردونى

تجربة المدينة فى شعر البردونى

١ ـ حملت دواوين البردونى الستة والتى تحتوى عليها أعماله الكاملة والمجموعة فى مجلدين من الحجم المتوسط العديد من القصائد العمودية التى تعالج بطريقة نقدية ـ تجريبية موقف الشاعر الكبير من التحولات الاجتماعية والحضارية لليمن فى العصر الحديث.

وتجد النزعة الكلاسيكية الجديدة لها عند البردونى نهاية المطاف، على الرغم من محاولات الشاعر المستمرة فى تطعيم هذه النزعة الشعرية بألوان شتى من صور الشعر الحديث، تارة وبالتهكم الرومانسى وبالتشتت السوريالى تارة أخرى. لكن الكلاسيكية الجديدة ـ هنا ـ لم تستطع سبر الواقع المعقد لمجتمع اليمن الذى كان شديد التعقيد أيضاً سبراً فنياً، لا يكتفى بمجرد التسجيل للواقع المشتت بين كل من البادية والقرية والمدن الصغيرة، وبين السلطة الكهنوتية فى عهد الأئمة وتطلع الشعب كله إلى أواصر القربى بين كل هذا التفريغ الاجتماعى والسياسى العشوائى.

لكن البردونى المثقف بتراث شعرى عربى عميق وممتد من العصر الجاهلى حتى عصرنا الحديث والذى يموج باتجاهات شعرية وأدبية وفكرية شتى قد حاول أن يلتقط من خلال الذاكرة المنهكة بقراءات غير منظمة ملامح بلاده وبعض القسمات الفكرية لعصره، ثم أقام لنا معرضًا من الصور والأطياف التى تفترق كثيراً بعضها عن البعض الآخر كما تلتحم أحياناً فى عمل فنى يدين الواقع بطريقة مباشرة، وذلك إذا ما سمحت التجارب الجزئية بتلك الإدانة، أما إذا استعصت عليه التجربة بذلك، راح يدين ذاته، وذكاءه بطريقة كاريكاتيرية لا سريالية، ويمتلك البردونى حس

«الراوى» الذى لم تخل منه قرية عربية فى كل عصور الأدب العربى، كما أنه يمتلك حسن الشاعر الهجاء، الأمر الذى ساعده كثيراً على بناء الحوار الدرامى الساخر فى مجمل شعره.

٢ - ونجد فى شعر البردونى محورين أساسيين، تدور حولهما أغلب قصائده، وأعنى بهما:

(أ) محور القرية المتحولة من عصر الجمال والسحر والعطر إلى عصر العلاقات الاجتماعية الجافة بما يهب عليها من رياح العصر الذى يسود المدن عادة.

(ب) محور المدينة المضاد لعالم القرية الفطرى، البرىء.

ويبدو أن المشكل الذى يسوقنا إليه شعر البردونى هو التباعد الواضح بين هذين المحورين، الأمر الذى يدفع الدارس دفعاً قوياً إلى عملية فرز معقدة لكل الأشعار التى تتصل بهذا الجانب أو ذاك، على الرغم من الوحدة الحضارية التى تلم - عادة - هذين المحورين فى وحدة عضوية اجتماعية.. وهى وحدة تعجز قصيدة واحدة أو حتى مجموعة محددة من القصائد أن تمنحها إياها صورة نموذجية.. ولا نملك لذلك إلا طريقة الاستقراء التاريخى لنقد المدينة عند الشاعر الذى يحمل أحد دواوينه عنوان (مدينة الغد).

ويصور الشاعر فى قصيدته «ليالى الجائعين» من ديوانه الأول (من أرض بلقيس): أطيافاً من جدليات: الكوخ والقصر:

هذه البيوت الجاثمات إزائى
ليل من الحرمان والأدجاء

من للبـيـوت الهـادمـات كـأنهـا

فـوق الحـيـاة مـقـابر الأحـيـاء

تغـفـو على حلم الرغـيف ولم تجـد

إلا خـيـالاً منه فى الإغـفـاء

وتضم أشـبـاح الجـيـاع كـأنهـا

سـجن يضم جـوانح السـجناء

وتغيب فى الصمت الكئيب كأنها

كـهف وراء الكون والأضـواء

خلف الطبـيـعـة والحـيـاة كـأنهـا

شىء وراء طبـائع الأشـيـاء

وتلملم الأحـلام من صـدر الدجـا

سـوداً كـأشـبـاح الدجـا السـوداء

«البردونى: أعماله الكاملة، م (١)، ص ١٠٩ ـ ١١٠ ط (١) ١٩٧٩».

وتلف هذه الأبيات معالم القرية الاجتماعية، والتى تبدو كالبيوت المهدمة وهى معالم سرعان ما تتحول إلى أبعاد شبه سياسية، حيث نرى البيت المهدم كالسجن الذى يضم جوانح السجناء، فالبؤس لديه دعوة صريحة لا للذل والإهانة، بل للتمرد والثورة، والتى ترتكز على قلب الأوضاع المضادة لعالم الكون والطبيعة السوية، والمناقضة لسنن الحياة التى تلملم الأحلام فالضمير فى صدور الناس يرفض العسف الاجتماعى ـ السياسى معاً.

ولا شك فى جمال هذا النسق العفوى، ولكننا نجد الشاعر يميل فى المقطع التالى إلى الاستعاضة عن النسق الجمالى السابق بنسق تقريرى

ينحو نحو الشرح والتكرار التفسيرى، فاصلاً دون مبرر مجدٍ بين جانبى الصورة الشعرية الكلية، حيثُ يأتى إلينا عالم القصر كشريحة منفصلة عن عالم الكوخ، الأمر الذى يدفعه للتساؤل عن الجار ومرعى الشقاء، كمحاولة بلاغية فى ربط المعنى:

(ياليل من جيران كوخى؟ من هم
مرعى الشقاء وفرية الأزراء

الجائعون الصابرون على الطوى
صبر الربا للريح والأنواء

الآكلون قلوبهم حقداً على
ترف القصور وثروة البخلاء

الصامتون وفى معانى صمتهم
دنيا من الضجات والضوضاء

ويلى على جيران كوخى إنهم
ألعوبة الإفلاس والإعياء

ويلى لهم من بؤس محياهم
وياويلى من الإشفاق بالبؤساء

وأنوح للمستضعفين وإننى
أشقى من الأيتام والضعفاء)

«م. ن. ص ١١١ ـ ١١٢».

ويتكرر معنى الضعف العام: ضعف الجموع وبؤس الشاعر فى العديد من قصائده الأخرى، وذلك كما نرى فى قصائد الشاعر بالديوان ذاته: «حين يشقى الناس» و«الليل الحزين» و«فى الليل».

٣ ـ ويدخل الشاعر عالماً جديداً فى العديد من قصائد ديوانه الثانى «فى طريق الفجر» حيث نراه يصارع أشباح الماضى فى قصيدته «صراع الأشباح» والتى تتحول فيها حكايات المدينة إلى دراما خرافية، كدراما القرون الوسطى السحرية والتى كانت تعج بالأشباح والجان أيضًا، حيث المقابر والليل والأطياف التى يتجاوزها الشاعر بقوله:

(وتثـــاءب الفـــجــــر الجـــريح
كــــمن يفــــيق من الخــــمـــــار

وانـشـق أفـق الـغـــــــيـب عـن
عـــــهـــــد المروءات الكبــــــار

وكـــــــأن دنـيـــــا أشـــــرقت
كـــالحـــور من خلف الســـتـــار

تـلقـى المحـــــبـــــة عن يمينى
والـبــــــراءة عـن يـســــــارى

وســــــــرت حـكايـات المـديـنـة
كـــالخـــيـــالات الســــوارى

ووجـــــدتنى أنهــــار وحــــدى
واســـتـــفـــقت على انهــيـــارى

ونهـــضت والدنيـــا كـــمـــا
كـــانت تفـــاخـــر بالصـــغـــار

وتهــــــاوت الدنيــــا التى
خلـف افــــــتنانـى وابتكارى

فـــــــوددت لـو ألـقـى كــــــــذاب
الليل صــــدقـــا فـى النهــــار)

«م.ن.ص ٣٠٩ ــ ٣١٠»

٤ ــ وفى «قصة من الماضى يعكر البردونى الطابع الرومانسى فى حركة الشعر العربى المعاصر، ويحول نعيم (أبى القاسم الشابى) فى (الجنة الضائعة) إلى جحيم مشتعل فى القرية الناعسة، وتبدأ القصة الشعرية بالغناء للماضى الجميل فى قرية «بردون» والتى يخاطب الشاعر فيها أخاه قائلاً:

(واذكـــــر تهـــــادينا علـى
كـــــوخ الطفــــولة والطريق
وأنا وأنـت كــــمـــوثقين
نحن فى القـــيـــد الوثيق
أيام كنا نســـرق الرمــــان
فى الوادى الســحـــيق)

«م.ن.ص ٣٣٧»

ويتمثل جحيم الشاعر فى جيرانه المترفين، فالجحيم هم الجيران، المترفون، المتوحشون:

(وجـــــوارنا قــــوم لهم
إشـــراقـــة العـــيش الطليق
من كلّ غــــر لم يميــــز
بين الأغــــانى والنهـــيق

وتـظـنـه رجـــــــــلاً وخـلـف
ثيـــابه وحش حـــقـــيـــقى

وتراه يزعم شخصه من جوهر المسك العتيق
يتحادثون عن النقود حديث تجار الرقيق

يتـــخـــيـــرون مـــلابســـا
تصـــبى وتغـــرى بالبـــريق

حـــــتى تراهـم صـــــورة
لـلـزور والجــــــهـل الأنـيـق

ونمـوذجًـــــا بـراقــــــة
لا ناقـــة الخـــزى العـــريق)

«م.ن.ص ١٣٨ ـ ١٣٩»

ويمضى الشاعر إلى نهاية الطريق ليكشف القناع عن الوجوه الزائفة، ويغير القافية محتفظاً بالإيقاع نفسه، فيرتفع ذلك صدى العويل:

(يمشون فى نسج الحرير فهم رجال من حرير
وكأنهم من حلق نساج وخياط قدير

لولا خداع ثيابهم كسدوا بأسواق الحمير
فقراء من خلق الرجال ويسخرون من الفقير

ويسائلون مع الرجال عن المشاكل والمصير
ومصيرهم بيت البغى وبيت خمار شهير

وهناك بنت عضية أحلى من الورد المطير
ترنو وفى نظراتها لغة الدعارة والفجور

حسناء تطرح حسنها للمترفين وللأجير

فجمالها مثل الطبيعة للنبيل وللحقير)

«م.ن.ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠».

وفى هذه القصة الشعرية ترى أيضًا جوانب أخرى من مأساة التحول الاجتماعي فى القرية التى يستعيد الشاعر واقعها من مكان قصى بالمدينة، حيث يُقتل الفتى «مرشد» الذكى، النقى، فى وادى اللصوص بيدى ابن عمه الجاهل الفظ كليل الجاهلية، أو بتحريض خفى منه.

(مـــا كـــان أذكـى «مـــرشـــد»

وأبر طـلعـــتـــه الـزكـــيـــه

كان ابتسامات الحزين وفرحة النفس الشجيه

عـيناه من شـعل الرشـاد وكله من عـبـقـريه

إن لم يكن فى الأنبياء فـروحـه المثلى نبـيه

قتلته فى وادى اللصوص فغاب كالشمس البهيه

كـان ابن عمى يزدريه فـلا يضيق من الزريه

ومـن ابـن عـــــمـى؟ جـــــاهـل

فـظ كـلـيـل الجـــــاهـلـيـــــه

يـرنـوا إلـيـنـا مـــــثـلـمـــــا

يرنو الـعـــقـــور إلى الـضـــحـــيـــه

نعرى ويسبح فى النقود وفى الثياب القيصريه)

«م.ن.ص ٣٤٢ ـ ٣٤٣»

لم تعد القرية عند الشاعر فى ديوانه «فى طريق الفجر» كلما كانت عليه فى ديوانه الأول «من أرض بلقيس» بريئة، جميلة يتعانقَ فيها عطر السهول

وخضر الروابى، بل نراها وقد أطبقت عليها الصيرورة الاجتماعية فى تحولاتها الشريرة، العنيفة، الأمر الذى دفع الشاعر إلى نوع من التساؤلات العميقة عن مغزى وجوده ولا سيما ذلك الوجود الكائن بين الأعشاش والجداول والحدائق والقائم فى مخيلة الشاعر أصلاً: وفى قصيدته «رحلة النجوم» والتى يحاول فيها الشاعر النسج على منوال رائعة الزبيرى «الحنين إلى الوطن».. يسأل البردونى الصمت فيدمى انكسار الجواب وجدانه وفكره معاً:

(أين عــــشى وجـــــدولى وجنانى
أين جـــــوى؟ وأين بـرامـــــانى؟

أين منـى بقـــيـــــة من جنـاحى
فــر منى الجــواب ضـــاع لســانى

غــيـــر أنـى أســأل الصــمت عنى
وانكســار الجـــواب يدمى جنانى)

«م.ن.ص ٣٦٨»

ويمهد الإحساس بضياع الريف الهادئ الجميل لا للبحث عن العش والسكن والجمال بل الرضا بالتيه العام واليأس من كل ماض وآت:

يقول البردونى فى (الجراح):

(أحـيـا كـعـصـفـور الخـريف بلا
ريـــش، بـــلا عـــش بـــلا فـــنن

أقـــتـــات أوجـــاعى وأعـــزفــهـــا
وأشـــيـــد من أصـــدائهـــا سكنى

وأتيــه كــالطيف الشــريد بلا
مــــــــاض بـلا آت بـلا زمـن

وبـلا بـلاد: مـن يـصـــــدقنـى
إنـــى هـنــا روح بـــلا بـــدن

مـن ذا يـصــــــدق أن لـى بـلـدا
عــيناه من حــــرقى ولـم يرنـى

وأنا هـنا أرضــــعت أنجــمــــه
ســهــدى ووســد ليله شــجنى

أأعــيش فــيــه وفــوق تربتــه
كـــالميت الملقى بلا كــــفن

«م.ن.ص ٥٥»

٥ ـ (مدينة الغد):

فى قصيدته (مدينة الغد) من ديوانه الذى يحمل العنوان نفسه، يتغنى الشاعر بعالم المدينة الفاضلة، والتى طال انتظاره لها ويفتتحها بنوع من الأسى على العصور الماضية التى هدمت فيها المنى وحشرجات الحضارة، ثم يرثى عذابات تلك العصور ليمجد ميلاد المدينة الموعودة.

من دهور وأنت ـ سحـر ـ العـبـارة
وانـتـظار المنـى وحـلم الإشــــاره

كنت بنتَ الغـيــوب دهرا فنَمَّت
عن تجليكِ حـشـرجـاتُ الحـضـاره

وتداعى عــصــر يموت ليـحـيــا
أو ليــفنى ولا يحس انتـــحــاره

جـــانحـــاه فى منتـــهى كل نجم

وهـواه فى كـل ســـــوق تجـــــاره

بـاع فـــيـــه تألـه الأرض دعـــواه

وبـاعت فـــيـــه الصـــلاة الطهـــاره

أو مـــا تلمـــحـــينه كـــيف يعـــدو

يطـحن الريح والـشظايـا المثــــاره

ثم عن فـــجـــرك الحنون ضـــجـــيج

ذاهـل يـلـتـظـى ويمـتـصُ نـاره

عـــالم كـــالدجـــاج يعلو ويهـــو

يلقط الحب من بـطون الـقـــذاره

ضـيع القلب واسـتـحـال جـذوعًـا

ترتدى آدمـــيـــة مـــســـتـــعـــاره

«البردونى: مدينة الغدم (٢) ص ١٠،٩، ط (١)، ١٩٧٩»

ومع تغير النظر، يتغير الأسلوب الشعرى أيضًا، مثلما تتجدد اللغة، وتطعم بإيقاع رزين على نحو ما ترى فى بعض مظاهر التكرار للأدوات اللغوية والبلاغية مما يضفى على الشعر وحدة النسج وجدته، كما نرى فى تكرار: «كل» و«كاف» التشبيه فى المقطع الآتى من القصيدة ذاتها:

ذات يوم ســتـــشـــرقين بلا وعـــد

تعـــيـــدين للهـــشـــيم النضـــاره

تـــزرعـــين الحـــنـــانَ فـــى كـــل وادٍ

وطريقٍ فى كـل ســـوقٍ وحـــاره

في مدى كل شرفةٍ في تمنّي
كلّ جارٍ وفي هوى كل جاره

في الروابي حتى يعي كل تل
ضجر الكهف واصطبار المغاره

سوف تأتين كالنبوءات كالأمطار
كالصيف كانثيال الغضاره

تملين الوجود عدلاً رخيا
بعد جور مدجَّجٍ بالحقاره

تحشدين الصفاء في كل لمسٍ
وعلى كل نظرةٍ وافتراره

تلمسين المجندلين فيعدون
تعيدين للبغايا البكاره

وتصوغين عالما تثمر الكثبان فيه
ترف حتى الحجاره

«م.ن.ص ١٠ ـ ١١»

٦ ـ يعود البردوني في مطلع الستينيات مع إشراقة الثورة اليمنية الظافرة إلى عالم القرية في قصيدته (أسمار القرية) ويدرك ما تعانيه القرية من الشتات والفراغ في هذه المرحلة:

تجمع القرية الشتات فتحوى
أمسياتٍ من عاصفات الفدافدْ

وسيولاً من الفراغ المدويّ
أسهلت فوقها بطون الروافد

وغناء كـخَـفْقِ بيتٍ من القش

تعـاوت فـيـه الرياح الشـدائد

ويخـوراً وشـادياً من جليـد

ونداء: كم فـى الصـلاة فـوائد

يحـشـر السُّمَّـر الضـجـيج عليـهـا

من شظايا نعش السنين البـوائد

«م.ن.ص ٢٢ ـ ٢٣»

ويجمل الشاعر ركام هذه الحكايات عن جديد القرى فلا نرى جديداً سوى بيان مصدر تلك الحكايات الريفية والإفصاح عن هويتها الفوضوية أو شبه الفوضوية:

من قـوى البـأس قـصـة تلو أخـرى

تصـرع الوحش قبل نهـضـة قـاعـد

من سـؤال عن الحـجـاز ورد

عن غـلاء الكساءو («التين») كاسد

من خـصـام بين الأقـارب فى الوا

دى وحـرب فى التل بين الأباعـد

من متـاه الظنون تستـجمع الأسمار

شـعث الرؤى وفـوضى المشـاهد

بين جـدرانهـا ركـام الحكايا :

من جـديد القـرى وأكـفـان تالد

وتجـاعـيـد الشـعـوذات عليـهـا

كـرفـاة تقـيـأتهـا المراقـد

«م.ن.ص ٢٢ ـ ٢٣»

وتمضى أسمار القرية لتكشف ببصيرة الشاعر النافذة القناع عن قاع الريف من خلال السطح الذى يتشقق جدرانه أمام وعى جديد بأبعاد الواقع الاجتماعى:

ويعـودون يغـزلون من الرمل

ودود البلى عـروق المحـامـدْ

فـيلوكـون مـعـجـزات (فـقـيـه)

يحـشـد الجنّ والظلام شـاهدْ

ومـزايا قـوم يصلون فى الظهـر

وفى الليل يسـرقـون المسـاجـد

وحكايا تطول عن بائعـات الخـبـز

كم فى حـديثـهم مكايد

عن بناتِ القـصـور يقطرن طيـبـا

كـرواب من الورود الفـرايد

«م.ن.ص ٢٤».

وإذا انتقلنا من «أصيل القرية» الرومانسى إلى قصيدته «ليلة خائف» نجد أنفسنا أمام وجه المدينة التى تثير فى ابن القرية مشاعر الخوف والذعر والتى يحاول جاهداً التغلب عليها حتى يألف المخاوف النابعة من أفواج همجية كالتتار:

كـــــــانـت قـنـاديـل الـمـديـنـة
كــــــالـشـــــرايين الـنـوازف

والجــــو يـلـهث كـــــالـمـداخـن
فـــوق أكـــتـــاف الـعـــواصف

وهـنـاك مـــــذعـــــور بـلا
حـــانٍ على الأشـــواك عـــاكفْ

كـــــالـطـائـر المجـــــروح فـي
عـــش بـــأيـــدى الـــريـــح واجــف

* * *

مـــــاذا هـنـاك؟ وراءـــــــه
شـيء كلعلعــــة الـقـــــذائف!

فـــأحس أفـــواج (الـتـــتـــار)
طـوائـفـــــــــاً تـتـلـو طـوائـف

ورأى الـنـوافـــــد أعـــــيـنـا
كـــالجـــمـــر مطفـــأة الـعـــواصف

أين المفـــــر؟ وهـمّ واســــتـــأنى
وأحـــــــجـم نـصـف تـالـف

فـــيـــفـــرّ وهـو مـــســـمـــرّ
والـبـــيـت يـهـــرب وهـو واقف

«م.ن.ص ١٠٠ ـ ١٠١».

ويعتمد البردوني من الآن فصاعداً على هذا الدرب من أحلام اليقظة وتداخلات الحذر الذى يقر وهو مسمر، والذى يرى البيت يهرب وهو واقف.

ويدافع الشاعر عن عمران المدينة دفاعًا عنيداً فى قصيدته (سفاح العمران) معلنا عن يقظة حضارية باهرة منطلقاً فى الوقت ذاته إلى المنقذ من الهدم.

يا سارق اللُّقمات من أفواه أطفال المدينه
ياناهب الغفوات من أجفان «صنعاء» السجينه

من ذا يكف يديك عن عصر الجراحات الثخينه
من ذا يلبى لودعت هذه المناحات الدفينه

من ذا يلقن طفرة الإعصار أخلاقًا رزينه
تأت الشوطئ يارياح فأين من ينجى السفينه

«م.ن. ص ١٠٧».

ويصور الشاعر فى «ضائع فى المدينة» النتائج المبهرة التى وصلت إليها قصائده فى ديوانه «مدينة الغد» والتى أقامها على الأمانى العذاب لتنتهى به إلى الوضعية التعيسة حيث البكاء والتشرد والاتهامات الفظة الغاشمة.

سوف أبكى ولن يغير وضعى
أى شىء من وضع غيرى ووضعى

هل هنا أو هناك غير جذوع
غير طين بضع يعدو ويقعى

لو عبرت الطريق عريان أبكى
وأنادى من ذا يعبى أو يوعّى؟

يافـــتى. يارجـــال! يايا وأنسى
في دوى الفـراغ صـوتى وسـمـعى

* * *

إنمـا لـو لمـست جـــــيب غـنى
في قـوى قـبـضـتـيـه قـوتى ومنعى

لتـــلاقى الزحـــام حـــولى يدوى
مـجـرم واحـتـفى بركلى وصـفـعى

ولصـاح القـضـاة مـا اسمى وعـمـرى
من ورائى؟ مـا أصل أصلى وفـرعى

«م.ن.ص ١١٧».

وبهذا تفرز المدن الناشئة والعريقة معاً مشاعر وأحاسيس جد متباينة فى اضطرابها الواقعى والمتخيل فى آن واحد، وهو أمر يغير المطبوع مثلما هو أمر يحول الموضوع الشعرى تحويلاً ساخراً فى مضمار التجربة الشعرية التى يعبر عنها الشاعر فى جل قصائد ديوانه (مدينة الغد).

٧ ـ «صنعاء: الموت والميلاد»:

ويتابع الشاعر فى ديوانه «لعينى أم بلقيس» تصوير ملامح التحولات السياسية التى مررت على صنعاء عقب نجاح ثورة سبتمبر ١٩٦٢، وهى تحولات يلاحقها الشاعر بإيقاع سريع يطابقها، وسيلعب هذا الإيقاع السريع دوراً بارزاً فى الكثير من قصائد الشاعر التالية:

يـنبـى عـن مـــــــولـدهـا الآتـى
شـــفق دامٍ فَـــجْـــر أشـــقـــرْ

مـــيــعـــاد كـــالثلج الغَـــافى
وطيـــوف كـــالمطر الأحـــمـــرْ

أشـــلاء تـخـــفقُ كـــالذكــــرى
وتنام لُتــــحلُم بالمحــــــشـــــرْ

ورمــــــادُ نـهـــــارِ صــــيـــــفى
ودخــــان كـــالحلمِ الأســــمــــرْ

ونـــــداءٌ خــــلـــــفَ نــــداءاتٍ
لا تنسى (عـــبلة) يا (عنتـــر)

أســــمـــــاء لأ اخـطـار لـهـــــا
تـنبى عن أســـمــــــاء أخطر

«م.ن.ص ١٧٤ ـ ١٧٥».

ويستمر الشاعر فى البحث عن ملامح صنعاء الحقيقية فى قصيدته (مدينة بلا وجه) وسط ركام الثابت والمتحول من أيامها كما يعبر فى قصيدته «صنعانى يبحث عن صنعاء».. عن هاتيك المجالى الجديدة التى لم يؤلفها من قبل:

هذه العمارات العوالى ضيعن تجوالى مجانى
حـولى كـأضـرحـة مـزورة بألوان اللآلى

يلمحنى بنواظر الأسمنت من خلف التعالى
هذه العمارات الكبار الخرس ملأى كالخوالى

«م. ن.ص ٢٢٦».

وفى قصيدته الشهيرة (أبو تمام وعروبة اليوم) لا يفقد الشاعر الأمل فى جـديد ثان على الرغم من الغضب الحـانق النابع من حب عظيم لمدينة أحلامه:

(حبيب) وافيتُ من صنعاءَ يحملني

نسرٌ وخلفَ ضلوعي يلهثُ العرب

ماذا أحدثُ عن صنعاء يا أبتي؟

مليحةٌ عاشاقها : السلُّ والجرَبُ

ماتت بصندوق «وضاح» بلا ثمن

ولم يمت في حشاها العشُق والطربُ

كانت تراقبُ صبح البعث فانبعثت

في الحلم ثم ارتمت تغفو وترتقبُ

لكنها رغم بخل الغيث ما برحت

حبلى وفي بطنها «قحطان» أو «كرب»

وفي أسى مقلتيها يغتلي «يمن»

ثانٍ كحكم الصبا ينأى ويقترب

٨ - وتعلو هذه النغمة في قصيدته الأشهر «الغزو من الداخل» في ديوانه (السفر إلى الأيام الخضر) والتي يواجه فيها بشجاعة نادرة مظاهر الوباء الاجتماعي القادم من خارج التراب اليمني ونراه يذوب الجليد الذي يعمي الطريق إلى الغد الأفضل.

كما نراه يستحث رحلة البحث عن الوجه الحقيقي لمدينته في قصيدته (قبل الطريق) والتي يحترق بها وفيها من أجل ميلاد جديد يبنى على الرفض الواعي:

هل أبتدي تحركي؟

تعلمي أن تعرفي

وجَرّبى أن ترفضى

وحاولى أن تجرفى

تغِيرى وغيِّرى

تجددى وفلسفى

واحرقى ما أخرجوا

وألفوا وألفى

كى تولدى جديدة

قبل الولادة اتلفى

«م. ن. ص ٣٦٢».

وأخيراً تندمج لديه المدينة والقصيدة فى وعاء التطور الذى مرت به تجاريه الشعرية والاجتماعية على السواء:

وأجتلى عوالما

منفية وأنتفى

جنسيتى غرابتى

مملكتى تطرفى

مدينتى قصيدة

أشعلها وأنطفى

حبيبة تُميتنى

دقائقا وتختفى

حريقة تشربنى

أشربها وأستفى

أجسُ نبض نجْمة
على جبيني تنكفي
أغيبُ في تمزقي
كي يهتدي تكشُّفي

«م. ن. ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤».

٩ ـ وفي آخر دواوينه التي يضمها أعماله الكاملة (وجوه دخانية في مرايا الليل) نجده في قصيدته «هاتف وكاتب» وهو يخلط بما يشبه اللغة الأعلى ـ على حد تعبيره ـ بين الواقع والحلم والكابوس وبين ماضي المستقبل أو مستقبل الماضي لصنعاء ثانية:

فلتكتب تحقيقًا
عن ماضي المستقبلْ
عن أحجار طارتْ
وصقورٍ تترجل
عن ماءٍ صار دما
ودمٍ أمسى مخمل
عن تاريخ ثان
عن أشغال تشْغَلْ
عن (صنعاء) ثانيةً
من صرتها ترحل
عن وجه (يزينني)
ولي وأتي أجمل

مـن يـعـطـيـنـى لـغـــــــــــةً
أعـــــلـــــى ويـــــداً أطْـــــولْ

«م. ن. ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩».

حقاً لقد كانت موهبة البردونى فى حاجة إلى لغة أعلى ويد أطول لكى تحيط إحاطة أشمل بهذا العالم الهلامى الذى يلف تطور الحياة فى ريفنا ومدننا العربية فى العصر الحديث، والذى يتراءى لشاعرنا الكبير وكأنه عصر التقلبات الجنونية التى لا يحكمها فى الجوهر أو المظهر غير الأهواء والأمزجة اللا معقولة.

لكنه ـ والحق يقال ـ قد استطاع أن يقحم الشعر التقليدى فى غمار قضايا الشعر المعاصر بشجاعة نادرة، مما أضفى فى النهاية على مجمل شعره مذاقاً خاصاً يميزه عن كل عمالقة الشعر العمودى فى عصرنا، وهو ـ دون شك ـ من أكثرهم ـ التصاقاً بقضايا التطور الحضارى فى بلاده كلها، سواء أكان ذلك التطور مرتبطاً بالقرية أو المدينة أو أهلهما.. وهو عادة يتناول تلك القضايا بقلب الريفى البسيط، الطيب السريرة، وعقل الشاعر المثقف بثقافة النصف الثانى من القرن العشرين، ولقد بذل فى سبيل ذلك أقصى ما يستطيعه الإنسان من جهد، يتراءى لنا كقطرات العرق على جبين إنسان هدّه الجهد من قسوة الزمان والمكان ومن الحرمان من نور البصر منذ الطفولة الشقية فى عهد مملكة الظلام التى تحداها الفتى الضرير بذكاء البصيرة الخالدة(*).

(*) وانظر لنا دراستين عن البردونى بعد رحيله:

(أ) عبدالله البردونى ونهاية فصل من تاريخ القصيدة مجلة إبداع ـ سبتمبر ١٩٩٩ ص: ١٦٥.

(ب) البردونى: جدلية الصوت والصورة والبلاغة الشعرية المتجددة مجلة الشعر. العدد (٩٦) أكتوبر (١٩٩٩) صـ ٤٢ ـ ٤٧. القاهرة.

الفصل الثانى

تجربة المدينة
فى إطار النزعة الرومانسية

(١) حول الطابع المعرفى للشعر الرومانسى.

(٢) تجربة المدينة فى شعر عبده غانم.

(٣) تجربة المدينة لدى شعراء الرومانسية العربية.

(٤) اليمن الجديد فى قصيدة (معبد الشمس) لمحمود حسن إسماعيل.

(١) حول الطابع المعرفى للشعر الرومانسى:

١- لقد ظهرت تحت تأثير الأدب الأوروبى عامة والأدب الإنجليزى الرومانسى خاصة فى (عدن) بالأربعينيات طلائع الحركة الشعرية الرومانسية فى الأدب العربى المعاصر باليمن.

ويستقصى عبد العزيز المقالح المعالم الأولية لهذه الحركة فى كتابة القيم أوليات النقد الأدبى فى اليمن (١٩٣٩ - ١٩٤٨) (بيروت ١٩٨٤).

وتحتل أسماء رواد الحركة الشعرية الرومانسية فى الأدب الإنجليزى خاصة حيزاً واسعًا فى قائمة الحركة الشعرية الجديدة بجنوب اليمن أنذاك وذلك كأسماء (ورد زورث) و (بايرون) و (كيتس) و (شيلى) كما يظهر اسم (كولردج) ضمن محاضرة (عبد الرحمن لقمان) عن «الطبيعة فى شعر ورد زورث» ينظر: المقالح أوليات النقد. م. س. ص ٨٧.

كما تحتل أسماء رواد مدرسة أبولو بمصر معالم اللوحة النقدية المصاحبة للحركة الشعرية ذاتها. ولروادها فى الشعر العربى باليمن من أمثال محمد عبده غانم. ومحمد على لقمان. عبد المجيد الأصنج. وهم الذين واكبوا الحركة الرومانسية فى الأدبين الإنجليزى والعربى المعاصر على السواء.

ولقد كان الشاعر عبده غانم - آنذاك - (مواكباً لمسيرة الشعر فى بقية الأقطار العربية، كما أن الشاعر على محمد لقمان، لم يكن فى بداياته الشعرية متأثراً بشوقى أو المتنبى أو الرصافى مثل تأثره بالشاعرين: (على محمود طه) و (إبراهيم ناجى) واضرابهما من شعراء طلائع الرومانسية) (م.س.ص ٨٢).

ولقد تابعت الحركة النقدية فى أوائل الأربعينيات باليمن مسيرة الحركة الشعرية الجديدة (الرومانسية) متابعة عفوية، ولكنها طريفة فى بيان السمات الجوهرية للحركة الشعرية الجديدة.

ويتضح لنا أهم سمات النزعة الرومانسية من دراسة عبد الحميد لقمان عن أهم شعراء (عدن) آنذاك، وهى دراسة نقدية ذات طابع اجتماعى، وتفصح عن أهم النواحى الفكرية والفنية للمذهب الرومانسى فى حركة الشعر الحديث عالمياً وعربياً.

(إننى لا أعنى بقولى هذا تبين أغراض الشعر، فلبعض، شعرائنا كالأستاذ على محمد لقمان والأستاذ عبد المجيد الصنج من القصائد الفنية والرمزية والسقراطية ما يعجب القارئ. ويسمو بروحه وخياله غير أننا نود منهم أن يعالجوا أمراضنا بقصائدهم وأناشيدهم. ولاشك أن القصائد الفنية الخالصة لها قيمتها الأدبية والاجتماعية، فتهذيب اللغة وترقيق الخيال، وتوكيد المثل العليا وتقويم اللغة الفصيحة عن طريق المعانى العالية والتطويرات الفنية طريقة ناجحة.

يتصف كل شاعر من شعرائنا بناحية خاصة يجيدها، ويسمو فيها ويبرز صاحبه، فالأستاذ عبد المجيد الأصنج صوفى لغوى يذكرنى بصفى الدين الحلى، وشعراء البديع والصناعة اللفظية والآراء الصوفية، وهو على ما يمتاز به من الروح المضطرمة بين جوانحه، شاب قومى يتحرق على بلاده ووطنة، وبالرغم من أخذه بجوانب من الثقافة الجديدة، فإنه لا يزال يؤثر اللفظ الرصيد الغريب والتركيب البليغ وأساليب الطباق والجناس .

والشاعر «صدى صبره» (الاسم المستعار للشاعر الكبير محمد عبده غانم) أستاذ من أساتذة اللغة، متمكن فيها، ولكنه بدلا من أن يخضعها للشعر أخضع الشعر لها، وفى قصائده العديدة ذخيرة من الصور العميقة

والمعانى الجميلة. وله قصائد رائعة تدل على فن وذوق سليم. وللأستاذ على لقمان من الشعر ما يؤكد عمق اتصاله بالأدب العربى الحديث والقديم) «أوليات النقد. س. ص ٨١و ٨٢».

ويعود هذا النص النقدى الهام إلى أوائل الأربعينيات حيث نشرته الصحفية الأدبية «فتاة الجزيرة» فى العدد (٢٧) ص (٢) عام (١٩٤١) ومما يؤكد صواب الملاحظات الأولية حول الطابع الفكرى والأدبى للنزعة الرومانسية فى مقالة الكاتب والتى يمكن تبيانها فى خطوط عريضة بالمعالم التالية: (تهذيب اللغة) و (ترقيق الخيال) و (توكيد المثل العليا) (الرمزية) وأخيراً (السقراطية).

نقول، إن ما يؤكد صواب هذه الملاحظات المحاولة النقدية الأخرى للأستاذ (محمد على لقمان) التطبيقية، والذى يعطى للشعر حداً قريبًا من تعريف العقاد للشاعر العظيم: (الرومانسى)، وذلك إبان صدامه مع (شوقى) كشاعر كلاسيكى، لا يكشف شعره عن (جوهر) الأشياء أو (كنهها) ولا سيما ما يتصل منها بالعواطف الإنسانية، والشاعر الذى لا يتقيد بالاعتبارات المحيطة به، الشاعر الطليق الحر، يصور الإنسان فى جلده الحقيقى ويبرزه – للناس عاريا من كل مظاهر التنكر، ويتحدث إلى البشر عن مصائبهم ونقائصهم ومساوئهم، كما يصور الجمال بريشة الرسام البارع، فتنبعث من أبياته إذا كان شاعراً قوى الحساسية روح الخيال العبقرى فتسمو بالسامع إلى فراديس الجنان..) «أوليات» «م.س.ص٨٣».

ويصف الأستاذ نعمان شعر غانم بقوله (والسيد محمد عبده غانم سليل الأطايب، شاعر مطبوع.. خصيب الخيال، حسن السبك، مبدع فى ترتيب صوره الشعرية، إذ هو رسام قبل أن يكون شاعراً موسيقار فوق ذلك، فتشعره مزيج من ألوان الرسام وألحان الموسيقار وأغانى الشاعر، فاستمع فى قصيدته هذا الترتيب المحكم:

فـي الـفـــــضـــــــاء الـرحـب دوم

قــــشـــــعم فـى أثر قـــشــــعـم

من نـور العلم قـــد أبدعـــهـــا

صـنـعـــــــــــــا وأحـكـم

أقـــبلت تحـــمل فـى مـــخلبـــهـــا

الـهـــــــول المجـــــــــسـم

وهوت تلقى على الأرض شواظا من جهنم

فإذا بالأرض ترتج وبالنيران تضرم

ثم اسمعه يتهكم:

إنها الهيجاء فى عصر الترقى والتقدم

لم تعـد كـرا وفـرا بل دياراً تتــهـدم

وصـــغــــاراً تهـــجـــر الأوطان

والـعـــــــــــيـش المكـرم

ثم راقبه يتوعد:

سنجـــازى شـــرهم بـالـشـــر

والـيـــــــــــادى أظـلـم

وهذا السهل الممتنع فى هذا الشعر السلس العذب يدل على قوة الشاعرية وحضور البديهة «نقلا عن المقالح: أوليات، م . س. ص ٨٥ - ٨٦، ماى همنا ، - الآن - من كل هذه الاقتباسات، هو الوقوف على أهم سمات الحركة الرومانسية فى الشعر اليمنى، ولاسيما عند غانم وعلى الرغم من كثرة الحديث عن الرومانسية فى الشعر خاصة فى النقد الأدبى المعاصر الا

أن طابعها الفكرى – الفلسفى، لم يؤخذ بالاعتبار فى الكثير من الدراسات التى تراكمت حولها فى نقدنا الأدبى الحديث.

٢– وإذ ا كانت الرومانسية – بمعيار موضوعى للقيم – هى موقف أدبى وفكرى مضاد للحركة الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة فى كل الآداب العالمية يستند إلى رفض الجمود الفكرى والوجدانى للقيم الجاهزة التى توارثتها الآداب الكلاسيكية، فإن الطابع المعرفى – الأخلاقى للحركة الرومانسية مازال غامضا فما معنى (التهكم) و (السقراطية) فى القصائد الفنية للرومانسية كما تتضح لدى الكاتبين سالفى الذكر.

وفى دراسة قيمة لإمام عبد الفتاح إمام عن «مفهوم التهكم عند كيركجارد Kierkguard(1855-1813)» نجد معالجة رصينة لعلاقة الرومانسية بالتهكم (السقراطى) النزعة فى حركة الثقافة والآداب الأوروبية فى القرن التاسع عشر».

إن الخاصية الاساسية «للتهكم» عند الرومانتيكيين تظل كما كانت هى «السلب» (إن التهكم يظل سلبيًا تمامًا فهو من الناحية النظرية يقيم شرخًا بين الواقع الفعلى والفكرة، كما يقيم من الناحية العملية نفس هذا الانفصال بين الواقع والا مكان) . «د. إمام عبد الفتاح إمام. مفهوم التهكم» (١٩٨٣) ص٢٢–٤٢ .

وعادة ما تنطلق الرومانسية من أصفاد هذه (المفارقة) المعرفية، ففى مقابل هذا العالم المعطى بما فيه من أصفاد واغلال وغرضية سخيفة، كان هناك ذلك الضرب من ضوء القمر على مسرح الزواج عند الرومانسيين، وكانت هناك طبيعة بغير غرض، كان ذلك العالم الوردى الذى يتغنى به الرومانسيون ويحلمون بتحقيقه، ويتحسرون أسفا على «تلك الأيام الخوالى التى كان يعيش فيها البشر سعداء فى براءة بغير حزن ولا محن. تلك

الأيام الخوالى قد ولت، لكن يظل حنين الرومانسية واشتياقها يعمل على استعادتها» «ص٢٤م.ن».

وكما كان يرى الأستاذ محمد على لقمان فى أن واجب «الشاعر الطليق الحر» هو أن يصور الإنسان فى جلده الحقيقى ويبرزه للناس «عاريا» من كل مظاهر التنكر.

فإن الرومانسية كنزعة فكرية وفنية عالمية – بفضل المد الثقافى للحضارة الأوروبية على العالم منذ الثلث الأول من القرن الماضى – كانت دائمة السعى إلى بلوغ «الحسن عاريا» (ص٤٤م.ن) وذلك بفضل سيادة الشاعرية وإلغاء كل فهم بحيث يكون الخيال وحده هو الحاكم المسيطر.

على هذا النحو يسير تحليل «كيركيغارد» للرومانسية وللتهكم الرومانسى عموماً حيث يقابل بين العالم الموجود بالفعل، والذى يستهدف التهكم هدمه، والعالم الخيالى الذى تقيمه (الرومانسية) «ص٤٤.م ن»«ولكن الرومانسية – على الرغم من كل ذلك – كانت مفيدة، حيث وجهت تهكمها إلى كل ألوان الجمود والتحجر اللذين اتصفا بهما العالم الكلاسيكى وآدابه، وأصبح العالم بالنسبة للرومانسية (طفوليا، ولابد من تجديد شبابه، وإلى هذا الحد كانت الرومانسية – تبعث بأنفاسها إلى الطبقات الوسطى من الناس، وهى ضرورية لكى تبدد الجو البوهيمى الحانق الذى ظل الناس يتنفسونه حتى الآن.. لكن إذا كان شباب العالم قد تجدد على يد الرومانسية، فإنه قد تجدد، كما قال (هاينى) (Heine) فى ملاحظته الذكية – إلى الدرجة التى عاد معها طفلا من جديد أن نكبة الرومانسية تكمن فى أن ما تدركه ليس هو الواقع الفعلى، فإذا كان الشعر يوقظ المشاعر الغامضة والاشتياقات القوية، والانفعالات المثيرة، وإذا كانت الطبيعة تستيقظ، والأميرة الساحرة تستيقظ، فإن الرجل الرومانسى يخلد إلى النوم،

إنه لا يخبر ذلك إلا فى الحلم، وفى الوقت الذى كان فيه كل شيء حوله نائما، فيما مضى، فإننا نرى كل شيء يستيقظ الآن لكن الرومانسى ينام.. بين هذين القطبين يتأرجح الشعر الرومانسى فهناك من ناحية الواقع الفعلى المعطى بكل ما تعبر عنه الطبقة الوسطى البائسة، وهناك من ناحية أخرى العالم المثالى بأشكاله البازغة، هاتان اللحظتان ترتبط الواحدة منهما بالأخرى ارتباطاً ضرورياً، وكلما اتخذ الواقع الفعلى شكلا كاريكاتوريا ارتفعت وتدفقت المثل العليا، فيما عدا أن النبع الذى يتدفق منه لا تنبع منه حياة أبدية، والقول بأن هذا الشعر يتأرجح بين ضدين يدل على أنه ليس شعراً حقيقياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة، لأن المثل الأعلى الحقيقى لا يوجد - بأية حال - فى الماوراء، إنه يكمن خلفنا بمقدار ما يكون قوة دافعة لنا، وهو يوجد أمامنا بمقدار ما يكون هدفا يستحثنا ولكنه فى الحالتين كامن بداخلنا، وتلك هى حقيقته «م.ن. ص ٤٥».

وإذا كان ذلك هو ما يميز كل من الجوانب الإيجابية والسلبية فى حركة الشعر الرومانسى، فإن ما يميز بين كل من التهكم (السقراطى) المنهجى وبين التهكم الرومانسى، إن التهكم السقراطى المنهجى ما هو إلا «جدل ذاتى» قاصر على «إدارة الحديث بوصفه طريقة خاصة فى الحوار بينما يعبر التهكم الرومانسى عن (ممارسة لجانب واحد من الإرادة الذاتية التى تصبح لا متناهية، وشكلية، وخالية من كل مضمون، مالم تتحد هذه الإرادة بموضوع معين، ومالم تتعين فى شيء متناه، فلن تكون سوى إرادة للهدم والتدمير التى تكتسح أمامها كل شيء) «ص ٥١م. ن».

وعادة ما تنطلق حركة الشعر الجديد الواقعية فى نقدها للجانب السلبى للحركة الرومانسية من معايير موضوعية للقيم المعارضة للإرادة الذاتية المفارقة للموضوع الفنى المعين، والمحدد.. كما إنها تعارض فى الوقت

نفسه، الرغبة فى التغيير فى شكل الحياة وبالتالى فى الأشكال الفنية لمجرد الضجر من المحاولات التى يبذلها الرومانسى من أجل الإمساك باللحظة الراهنة وجعلها أبدية، الأمر الذى يتحول معه الضجر إلى أبدية بلا مضمون، تفصل الشكل – فى النهاية – فصلا تعسفيا عن كل مضمون، سوى مضمون الذات التى قد يدفعها السأم نفسه إلى الوقوف ضد مواصلة التغيير فى سبيل الربط فى كل من العمل الفنى والحياة ربطا يلغى الثنائية المفتعلة بين الشكل والمضمون، بحيث يصير الشكل مضمونا يتشكل فنياً.

والحق إننا نجد عند رواد الحركة الرومانسية العربية هذا الموقف من قضية التغيير (فى شكل القصيدة) بالقصيدة العربية، فالعقاد الذى يعج شعره التأملى – السقراطى بألوان شتى من التشكيلات الفنية والتى لا تعبأ أحياناً بقواعد الخليل العروضية هو نفسه (العقاد) الذى وقف موقفًا – عصبيًا – من حركة الشعر الجديد، ولا شك أن ذلك يعود إلى أن الشعر الجديد، لم يكن تعبيراً وتطوراً فى (اللامتناهى)، بل لأن هذا الشعر قد ارتبط – مبدئياً – بتوثيق العلاقة بين كل من (الشكل) و (المضمون) فى الشعر والحياة معا وذلك بعد ما اكتسبت الحركة الشعرية الجديدة (الواقعية – بالمعنى الفكرى العام) المنجزات الإيجابية لحركة التطور فى تاريخ الأدب العالمى والقومى معا.

٣– ولا شك فى أن الحركة العشرية الرومانسية فى الأدب اليمينى المعاصر قد سلكت الدروب الوعرة ذاتها، والتى قطعتها الحركة نفسها فى كل آداب العالم والوطن العربى كافة.

ويحدد المقالح فى مقدمته للأعمال الكاملة للشاعر عبده غانم هذا المسار المعقد للحركة الشعرية الرومانسية باليمن فى قوله (كان يحمل بذور الرومانسية ويضع نموذجها الأولى، كما كان يكتب القصيدة الخارجة على

وحدة البحر ووحدة القافية، كان يكتب المثنيات المزدوجة والمثنيات المربعة، والمسمطات وما شابهها من أشكال شعرية حديثة بالمقارنة إلى ماكان سائدا، – وكانت موضوعاته جديدة لاعهد للناس بها، وكذلك عناوين قصائده، حين لم تكن للقصائد عناوين.. إنه بدون شك – مؤسس المدرسة الرومانسية فى شعر اليمن المعاصر، إن لم يكن فى كل اليمن ففى جنوبه على الأقل، صحيح أنه عاد فتراجع عن الترويج لهذا المذاهب الفنى وتراجع كذلك عن كتابة القصيدة بشكلها المبيت، أو القائم على المقاطع المتعددة، والقوافى المتعددة، وأنه أصبح شاعراً كلاسيكيًا جديداً، وشاعراً محافظاً على وحدة البحر والقافية، إلا أنه قد ترك بموقفه السابق أثراً لا يمحى فى مجال التجديد، وفى التمكين له من الظهور والنماء. وربما كان له – وهو يتراجع – عذراه، فالقصيدة المبنية ذات البنية القديمة عادت لتستهوى عدداً كبيراً من الشعراء المجددين بعد تجربة التجديد الشاملة التى أدركت القصيدة العربية (ص١٠) من مقدمة الأعمال الكاملة: ديوان عبده غانم، ط (١٩٨١).

٤– وإذا كانت (المدينة) تحتل عادة حيزاً كبيراً من معالم (المكان) وسماته فى الوصف الشعرى كماسبق أن أوضحنا، إلا أن مفهوم (الزمن) فى الحركة الشعرية الرومانسية (يتلوّن بالروح العامة لهذا المذهب الأولى. حيث ينبغى للشاعر الرومانسى أبداً إلى تحويل (اللحظة الراهنة) إلى زمن لامتناه، ممهدا بذلك الطريق إلى التصور (السوريالى) عن مفهوم الزمان المنحرف أو الزائف الذى يحاول أن يصل من خلاله إلى (مافوق الواقع الأمر الذى يسقط متعته الشاعرية خارج ذاته،و فى الطبيعية الخارجية، الجامدة أو المتحركة، ولذلك نجد أن أغلب الرومانسيين عادة ما يتخذون من ظاهرة (التشخيص) الفنى ووسيلة إسقاط الذات على الطبيعة منهجا فنيا فى رسم علاقاتهم بالعالم الآخر المضاد لذاتهم.

ويتجلى لنا هذا الموقف الشعرى عند شاعرين كبيرين من شعراء مدرسة (أبولو)، وهما الدكتور/ إبراهيم ناجى، والمهندس على محمود طه، كما تتجلى الظاهرة ذاتها عند أبى القاسم الشابى الذى بث فى «الحقول الناعسة» و«الوادى النضير» ذاته الكبير وتتجلى لنا ظاهرة التشخيص الفنى – على هذا النحو الفكرى – فى كثير من قصائد شاعرنا الكبير الدكتور غانم، منذ ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) فى قصيدتيه اللتين يناجى بهما «ضفاف النيل» و«رمال الإسكندرية» وغيرهما من القصائد الأخرى، لاسيما تلك القصائد التى يعالج فيها الشاعر صور المدن العربية واليمنية على السواء.

ويبدو أن الثقافة الفنية لمدرسة (أبولو) قد تركت آثارها الواضحة على شعر الدكتور غانم، حيث نرى بعض معالم القاموس الشعرى لعلى محمود طه، بل نرى أيضًا معالم الروح الشعرية ذاتها فى موقفها من الإيقاع العام للزمان – المكان بارزة فى الطريقة الشعرية للشاعر ذاته.

ونلمس فى العبارات الشعرية التالية/ لغانم (ذهبى الشعر) فى قصيدة (على ضفاف النيل) و (موكب الغيد) فى قصيدته (على رمال الإسكندرية). كما نرى فى قوله بقصيدته (من وحى صيرة).

(يا عروس الشط فى موكبها

صفق الموجُ وغنى فى اختيال

وسرى الملاح فى زورقة

خافق المجداف فى النور الزلال)

نرى فى كل ذلك أثرا واضحا من آثار التأثير بالحركة الرومانسية الشعرية لدى على محمود طه خاصة.

بيد أن وجود مثل هذه التعبيرات الشعرية لدى الشاعرين توحى من زاوية أخرى، مثلما كانت العبارات الجاهزة توحى فى الملاحم الشعبية، بعالم خاص من عوالم الشاعر الفكرية والوجدانية، أوهى بشكل اخر (علامة) من علامات رؤية الشاعر الجوهرية للعالم الحديث، فإننا نقرأ فى كل مرة العبارات السابقة (ذهبى الشعر) و (موكب الغيد) و(سرى الماح فى زورقه) (خافق المجداف) (فى النور الزلال) نتفا من ملاحم أوروبية قديمة، حيث نرى الإغريقى القديم، وهى صورة غائر كالرواسب البحرية فى ووجدان كل حالة شعرية يعيشها الشاعر الاوروبى فى عصرنا.

ومن هذا المنطلق يمكننا فهم القصائد التى وصف فيهما الشاعران العربيان: (على محمود طه) و (محمد عبده غانم) المدن الأوروبية وصفا شاعرياً إنسانياً حيث تبدو (ڤيينا) - مثلا - عند الشاعر الأول وكأنها وطن الشاعرية الخالصة التى ينشدها أحد أبناءالقارة السوداء، والذى هام فى (ذهبى الشعر) كما يبدو (الليل) فى باريس أو (لندن) مثلما هو الحال فى وصف (الربيع) فى «هيدبارك» أو على «ضفاف الرين» عندما الشاعر الثانى (كغادة تسبح فى الحرير الأوروبى الصنع)، يألف الشاعر بقدر ما يؤلف تماما (ربيع البحترى) أو (ليل) (صيرة).

(٥) وكمثال تطبيقى على وصف الشاعر للمدينة من منظور الإحساس بالزمن الدوار اللامتناهى وموقف الشاعر من (رعشة الكون) حوله قوله فى ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) فى قصيدته (على ضفاف النيل) حيث نرى امتزاج (ذهبى الشعر) الأوروبى بـ (فاحم الجعد) الإفريقى وهو مزج بحكمه عنصر (المكان) الذى يراقبه الشاعر ويطالعه (بشغف) يغلب عليه الأسى (الزمن) الذى يمردون متعه حقيقة سوى متعة السمر):

(على العشب من الشط تحت الشجر

جلسنا نطالع في العاشقين

فمن أشقر ذهبي الشعر

رشيق القوام وضئ الجبين

إلى فاحم الجعد حلو الأشر

بعينيه ما يخلق الملهمين

وكل له صاحب قد حضر

يطوقه هانئا باليمين

وليس لنا نحن إلا السمر

وقلب ينادى ألا ترحمين

«ديوان غانم . س. ص ٥١». كما نرى الشاعر فى مقطع آخر من القصيدة ذاتها وهو يواصل «النداء» كما «يبارك» هذا (السحر) الذى يقف تجاهه موقفا حذرا ذاهلا من حركة الكون التى لن تقف ابداً عند حد ما.

(لقد أيقظ النيل من غفوته

شعاع تحدر فى موجه

أيرقص ذا الكون من نشوته

وأنت تحدق كالأبله

ويسترسل الحب فى ثورته

وأنت تحاذر ماتشتهى

داواه للقلبى فى محنته

يريد ويخشى - ولا ينتهى

ومـــاذا على الصب فى صـــبـــوتـه

إذا حـكـم الحـب فـى أمـــــــــــره

(م.ن.ص ٥٢)

ولكن السؤال الأخير، على الرغم من أنه يثير الشك فى (حكم الحب) لا يجد إلا استغاثة قلبية من «سائح الأسى» الذى يغشى «الغواية».

(حنانيك من فـــتنة قـــائمــــة

تعـيـــد إلى الصب مـــا قـــدســـهـــا)

وتأتى خلاصة التأملات فى (النيل) ومدينته بموقف يثير الدهشة ، حيث نجد القول (العارض) و (المتاع) القليل النابعين من حب) رومانسى غامض.

(إلـيك فـــــمـــــا أنا بالـنـاقض

عـــهـــود الهـــوى والواد القـــديم

ومـــا القـــول فـــيك ســـوى عـــارض

مـــتـــــاع قلـيل لقلب كلـيم

ولـولا التـــحـــــرش بالـنابض

لما حـــمل الوجـــد عنى النســـيم

دعـــينى على حـــبى الغـــامض

أرى الـناربين جـنان الـنعـــــيم

وأرجـــو المنى من يد القـــابض

وأرهبـــهـــا فى بســـاط الكريم)

(م.ن. ص٥٢).

٦- وعلى رمـال الإسكندرية، تمتـزج الأزمنة بالأمكنة، حـيث نرى (البض الناعم) فى داخله يتحلى خارجيا بـ (أديم بابلى) و (عبير مسكى) ويظل الكرنفال فعالا حتى فى الطبيعة، حيث يشخص الشاعر ذاته من خلال هيجان البحر المنفعل بجمال الحيسان.

(مـا لـهـذا البـحـر يدوى فى شـهـيق وزفـيـر

أتراها أوقت فى جـوفـه نار السـعـيـر

فـهـو يشكو مـا يلاقـيـه من الأمـر العسـيـر

فى حـديث ثائر الألحـان صـخـاب الهـدير

مـاله يبكى على ليـلاه بالدمع الغـزير

ولديه مـوكب الغـيـد رخـيـات الشـعـور)

(م.ن.ص٥٣) . كما تشعل العيون الناعسة البحر الكبير، واذا كانت الطبيعة قادرة على (الوصل) فإن الشاعر يظل يعانى - كما كانت الحال فى القصيدة السابقة - من معاناة(الفصل)، وتكون المحصلة لهذا الانقصام انكسار القلب الشاعرى، الذى يحس بوحدة الوجود فقط فى عالم الكون:

(أى طرف أوقـد النيـران فى البـحـر الكبـيـر

فـهـو يجـرى هائمـا فـوق رمـال وصـخـور

يتـمنى لو شـرى الوصل بأ عـلاق الدهور

وهى تلقى الهـائم الولهـان فـيـهـا بالنفـور

كلمـا رام دنوا عـادت بالقلب الكسـيـر

قـربت منه ولكن دونـهـا قطع الظهـور

رب شيء قـددنا وهو يعـيـد كـالنسـور

مــالـه يرضى بهــذا اللعب منهــا بالشــعــور

والغــوانى بين أحــضــانـه أمــثــال البــدور

مـذهب التـوحـيـد ى الحب عـجـيب فى البحـور)

ويستبدل الشاعر – هنا – هموم النفس البشرية بهموم الموج متحملا لوعة الشوق إلى (ظبى الخدور)، كما يستبدل (ذهبى الشعر) بـ (عنبرى الشعر) ويقنع بـ (مرح الألفاظ) كبديل عن (مرح الأعطاف)، أى أنه بمعنى عام، يستبدل (الواقع الممكن) باللحظات الخيالية الأبدية المستحيلة:

(لست بعـد اليــوم ياقلبى مــعــد وم النظيــر

فى همــوم الموج مــا يغنيك عن هم كــثــيــر

فــتــحــمل لوعــة الشــوق إلى ظبى الخــدور

عنبــرى الشــعــر تبــرى الأءيم المســتنيــر

بلبلى الصــــــوت لا ينطق عن بم وزير

ألمعى الذهن لا يقنع بالرأى الفطيــــر

مــرح الألفــاظ فى تعـبـيـره عف الضـمـيـر

لا تطيــرى أيهــا النفس شــعــاعــا لا تطيــرى

واصـبـرى قـد يسلم الصـبـر إلى حسن المصيـر

واذا مــا ضــقت بالشــوق إليــه المســتطيــر

فــانفــثى الخــارج عن طوقك فى هذه السطور

واطلبى عند بحــار الشــعــر ألوان الخــرير

فـهى قــد تشـفى عليل الحب من داء الصــدور)

(م.ن.ص ٥٥).

٧- فى (الجبل الناطق) يصغى الشاعر إلى (صوت الزمان) بينما الناس من حوله إما فى حاله من النوم والرقود أو أ نهم ينفقون العمر فى جمع النقود بينما الشاعر فى حوار وجدل وتصوير لمعركة الجبل والصخور مع أمواج البحر.

فى هذه القصيدة يتجلى لنا الوجود الحسى الجمالى وهو ناقم على الوجود الاجتماعى الذى تخفى حوله الطاقات الإيحائية لجمال الحياة اليومية العادية.

ويفتتح الشاعر قصيدته التى جاءت على نظام (المثنيات) فى القافية وإيقاع وزن (الرمل) بالإفصاح فن ما يشبه (الحبكة) التى تعبر عن (الحالة) المزاجية والروح الخاصة فى صمود الشاعر أمام أمواج الحياة فى (المدن) التى تنكرت من التعلم من الطبيعة، بعامل إنفاق العمر فى جمع النقود.

جـــبل شـــيـــد على بحـــر خـــضم

وتعـــالى يشـــرف القـــاع الرحـــيـــا

يتلقى الموج بالصـــــخـــــر الأصم

صـــامـــدا لا يرهب الضـــرب الرهيـــبـــا

ويأتى (صوت) الصادر فى المقطع التالى مكرراً فى البيت الأول ثلاث مرات ليهز وجدان الشاعر هزا عنيفاً

جـــبل فى صـــخـــرة صـــوت الزمـــان

صـــارخ يدوى كـــمـــا تدوى الرعـــود

هز قلبى وشـــعـــورى وكـــيـــانى

وجـــمـــيع الناس من حـــولى رقـــود

فــيـــه آلامى وأحـــلامى تجـــول

باحـثـات عن تبـاشـيـر الصـبـاح

فلهـــا فــــيـــــه طلوع ونزول

كلمـــا هبت أعـــاصـــيـــر الرياح

عــبــثــا أبحث عن روحى الشــرود

فى أعـــاليـــه إذا مـــا الليل خـــيم

بين أرواح قــــيـــــام وقــــعـــــود

وعلى هامـــــاته الســــوداء حــــوم

تركـــتنى ومـــضت تبـــغى الخلودا

حـــيث تحـــيـــا حـــرة مـــثل الهـــواء

سـئـمت عــيـشــا رتيـبًـا وقـيـودا

حــبـست عنهـا خـيـال الشـعـراء

(م.ن ص ٦٧/٦٨)

ينتج السأم إذا من هذه المفارقة الدائمة بين اللحظات العابرة، التى نعيشها واللحظات الأبدية اللامتناهية التى لا نعيشها.

٨- وفى آخر ديوانه الأول يعود الشعر إلى القصيدة المحافظة على وحدتى البحر والقافية، ففى قصيدته التى تحمل عنوان ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) تعانق النزعة الرومانسية لديه بعض (مدن) و(قرى) بلاده فى جنوب اليمن، ومنها جزيرة (صيرة) التى اتخذ الشاعر منها اسما مستعاراً فى بداية حياته الأدبية، وهى جزيرة قد عشق الشاعر سحرها الفاتن، على نحو ما نرى فى بعض شعره، الذى يحمل قصائد بعناوين

وموضوعات تحت اسم (من وحى صيرة) (أنظر ص ٣٥ من الإعمال الكاملة م. س).

والشاطئ المسحور، مسحور بعبق الأمجاد، مثلما مسحور بالنظرة الرومانسية التى تسوى بين عالمى الكوخ البائس والقصر الشامخ، ولذلك يغشى الكون هذا السناء (المتوهج):

البدر فى القبة الزرقاء ياتلق
لا غرو ياليل أن ينتابنى الأرق
انى كلوف بنور البدر يرسله
على البسيطة والنوام قد غرقوا
فالكوخ كالقصر بيد وللعيون إذا
غشاه ذاك السناء الأبيض الألق
وهذه (صيرة) فى الأفق مائلة
وحولها البحر بالأمواج يصطفق
قد ذكرتنى زمانا وهى آهله
والقيل مصطبح فيها ومفتبق
هنا غلى الشاطئ المسحور قد
عمل الأنواء من حمْير للمجد واستبقوا
سارت مراكبهم فى اليم حاملة
من الأفاوية والأطياب ما تسق

كان (شوقى) يردد إن الشعر ابن للطبيعة والتاريخ معاً، وذلك عندما راح يقص شعراً تاريخ الملك الفرعونى (توت عنخ آمون)، وفى (قصة الأمواج)

للدكتور غانم ما يشعرنا برغبة الشاعر إلى المسرح الشعرى التاريخى وهو ما نفذه بالفعل فى عدد من الأعمال المسرحية التاريخية، والتى نود أن نعود إليها فى يوم ما، لنتعرف على المعالجة الشعرية لشاعرنا لدراما التاريخ اليمنى القديم والوسيط والحديث.

(٢) تجربة المدينة فى شعر عبده غانم

١- تبدو مدينة (صنعاء) فى ديوانه (أهازيج بركان) منذ المشهد الأول للقصيدة التى تحمل اسم المدينة ذاتها، كوصال قلبى يربط قلب الشاعر بالمناظر الطبيعية الجميلة حوله والتى لا يتحرش بها، كما كان الأمر فى قصائده حول (النيل) و (رمل الإسكندرية)، بل نراه يندمج فيها، بلا تهيب، فيطمع فى الوصال، فلا يرد عن الوصال، وهكذا يصور الشاعر(الغزالة) فى (كرنفال) صنعاء مدينة: الجمال والمباهج والعروبة منذ مهدها الأول:

(صنعاء يا مهد الجمال والفن فى أزهى مثال
حيث الغزالة من عل تهدى السماء إلى الغزال
فتداعب الطرف المكحل بالضياء وبالظلال
وتغادر الشفتين من قبل الأشعة فى اشتعال
وتطوف بالصدر المنمنم فى الوشاح وفى (الشلال)
وترف فى المشى الأنيق على الأساور والحجال
حيث الجمال يبارك القلب المتيم بالجمال
قلب الولوع المستهام بما يمس من الدلال
حتى وإن جاز المشيب فكاد يقنع بالخيال

ياويحه لما أتاك وقد مضى زمن الصيال

أيام يطمع بالوصال فلا يرد عن الوصال

والليل فى فوديه يغرى الراقصات من الليالى

فتدور بالكأس الروى يشع بالألق المذال

لتدغدغ الغيد الأوانس فى المجالس والمجالى)

وتظهر معالم السبك الجيد فى هذه القصيدة بصفة خاصة فى انتقال الشاعر المرهف الحساسية من الشعور بالجمال المطلق الذى تدغدغ الغيد الأوانس فى كل من المجالس والمجالى إلى الشعور بالجمال المحدد بالمباهج فى السهول وفى الجبال وحيث ترى جبل صنعاء فى مهابته وجلاله وجماله:

(صنعاء يا مهد المباهج فى السهول وفى الجبال

يا روعة السفح الوريف يمده ثبج الأعالى

(نقم)(*) تتوجه الغمائم بالمهابة والجلال

لما أطل بحاجبيه على المشارف والتلال

والجدول الثرار صفق بالبرود من الزلال

والروضة الغناء ترقص بالخميل وبالدوالى

والزهر يفهق بالعبير على الأماليد الطوال

والطير يهتف فى البكور وفى الأصايل بالأمالى)

(م.ن - ص٣٤٥)

(*) اسم جبل شاهق فى قلب صنعاء شهد معارك حامية فى حرب السبعين يوماً دفاعاً عن الثورة.

وكما تترجم الطبيعة عن فرحتها وآمالها بالأرض المهد، تعرب ألحان الأغانى الشعبية الجميلة حقاً عن كمال الكون، حيث يستكمل الإنسان فى الأرض ذاتها ما عجزت عنه الطبيعة من القيام به فى ترجمتها المحرقة، ولقد أعد الشاعر أطروحته للدكتوراه حول موضوع (شعر الغناء الصنعانى) والذى يتحدث عن أعلامه فى بقية المقطع السابق، موثقاً صوت الطبيعة بالتأليف الغنائى الجميل فى صدر بنى الإنسان من وطنه والذى يملأ سمع مدينة صنعاء اليوم على شرائط (الكاسيت)فى السيارات التى تعبر شوارعها والتى تموج بمظاهر مختلطة من بقايا الحضارات العربية القديمة، ولاسيما فى صور عمائرها الملتفة التفاف فن المقامات فى الأدب العربى، ومن آثار الحضارة الأوروبية الحديثة المختلفة التى تتشابك مع المؤثرات القديمة تشابك (الموشح) فى الشعر الشعبى نفسه.

وتتضح لنا هذه المداخلات بين المباهج الطبيعية والمناهج الحديثة فى طرائق الحياة وأساليبها المختلفة فى قول الشاعر الذى يدافع عن اللحن الشعبى دفاعاً شرعياً:

«والمـــزهـــر الـــرنـــان مـــن أيـــام زلـــزل أو دلال
و اللحن «للمنسى» فى كلمـــــاته آى المقـــــال
و«والأنسى» قـــد أجـــاد فـــجـــاء بالســـحـــر الحـــلال
وأعـــاد مـــا قـــد كـــان «للمـــزاح» من ســـبق المجـــال
و«الكوكـــبـــانى» الكبـــيـــر بفنه الفـــذ النوال
فنٌ (الحـــمـــينى) الرفـــيع وأن بدا ســـهل المنال
فنٌ (المبـــيت) و«الموشح» حين يخطر فى اختـــيـــال
فـــتـــمـــسى اليـــمن الكريمة فـــيـــه آيات الكمـــال)

(م.ن ص ٣٤٦)

وإذا كان الشاعر قد انتقل فى المقطع المذكور أعلاه، من العام إلى الخاص فإنه يختم قصيدته الجميلة بمقطع يتحول فيه من الخاص إلى الأشد خصوصية فتتضح لنا منابع الجمال (العام) على أن تظل منبعًا عظيمًا للإحساسات الجمالية لدى العربى منذ الجاهلية و(الخاص) فى المقطعين السابقين من خلال (الروح) ذات الطابع الفروسى التى ساعدت البيئة العربية فى جنوب الجزيرة حتى اليوم.

فالعربى الذى عرف كيف يروض الخيل والأبل فى الفيافى القاحلة، والعربى الذى صادق الذئاب واستضافها على ضوء الخيام الخافتة، والذى راح يستقبل أنفاس الصحراء الحارقة فى انثيال روحى عظيم، كما جعل السماء سقف بيته العارى ومنظار الكون الواسع المرصع باللآلى..

هذا العربى الشاعر بالفطرة كان أيضًا فارسًا يحمى الحقيقة اليومية البسيطة والغنية بالأسنة والنصال:

(صنعاء يا مهد العروبة منذ نادت من «آزال»
أيام «غمدان» المنيف على الشوامخ والعلالى
والأسد تزأر فى الرخام فى صياصة الصقال
ماهيته الأنفاس تخترق المنافذ فى «آنثيال»
والسقف يلمع بالنجوم وقد تبدت من خلال
فكأنما ألواحه البلور رصع باللآلى
أيام حمير عن يمين فى التلاع وعن شمال
نحمى قوافلها الغنية بالأسنة والأصال
أيام كان ليعرب دور القيادة فى النضال

ولهـــا المنيع من المنازل والمجـــيـــد من النزال

مـــجـــد تألق بنده الخــفــاق فى العــصـــر الخــوالى

لابد يومّـــا أن يرفـــرف فى الجنوب وفى الشـــمـــال

فى وحـــدة يمنيـــه شـــمـــاء شـــامـــخـــة المعـــالى

لشـــعب فـــيـــهـــا الكلمـــة العليـــاء فى رسم المآل)

(م.ن. ص ٣٤٦ ـ ٣٤٧)

٢ ـ يتألق الشاعر ويصل أوج شاعريته فى قصيدته (من وحى صيرة) تلك الجزيرة التى تقع بالغرب من شاطئ مدينة عدن، والتى عشقها الشاعر منذ صباه الفنى، فاتخذها اسمًا مستعاراً يوقع به بواكير شعره فى ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) شاطئ صيرة نفسها.

ونراه منذ الفاتحة يستجمع طاقته الشعرية التى كونها على مدى السبعين عاما..

وتتكون القصيدة من خمسة مقاطع واستهلال يمجد فيه الشاعر كما يقول (نشوة النصر على الشر المزال) وهى نشوة تعبر عن فرح جماعى، وكأنها أغنيـة (الكورس) فى التـراجـيـديا اليـونانيـة القـديمة، ويذكرنا إيقـاع هذه القصيدة مرة أخرى بإيقاع التهليل والتصفيق الذى يصاحب الألفاظ المجنحة فى (جندول) على محمود طه، كما تساعد القافية اللامية ذات الروى المكسور على اجتياز المجالى ذاتها، وهو إيقاع يلائم طبيعة الجو الملحمى للقصيدة التى تمجد حالات البطولة لعروس الشط (اليمنى):

جـلـلوهـا بـالمصـــــابيح اللآلى   فـجلو فى الصـخـر أسـرار الجـمـال

يا عـروض الشط فى مـوكـبـهـا   صـفق الموج وغنى فى اخـتـيـال

وســـرى (الملاح) فى زورقـــه   خـافق المجـداف فى النور الزلال

وهذه البـهـجـة فى أعـيـادنا	نشـوة النصـر على الشـر المزال
قـــد ذكــرنا عندها أيامنا	وهى تهـتـز بألحـان النضـال
عندما خاض بنا البحر ضحى	ذو نواس بعـد كـر وصـيـال
بعـد أن زلزل بالبـيض الثـرى	واستـبـاح اليم بالسـمـر العـوالى
يا عـــروس الشط هذا يزن	يمـلأ الـشـط بـأبـطـال الـنـزال
عـاد كى ينقـذ من مـحنتـه	وطننا قـد سـيم أهوال النكال
عـاد كى يثـار لـلمـجـد	ضاع (ثأر) المجد فى شرع الرجال)

(م.ن ص ٣٦٠).

لقد أعادت الثورة للشاعر أيام الوصال. وبهذا يتحول (عروس البحر) عند (على محمود) إلى (عروس الشط) المقرون بأناس فاعلين تاريخية أو منفعلين بها انفعالاً ثورياً أو شعرياً كما يتحول (الملاح التائه) عند (على محمود طه) إلى ملاح من نوع جديد، حيث نجد الملاح يسرى فى زورقه (خافق المجداف فى النور الزلال) .. وبذلك كله تتحول النزعة الرومانسية الغارقة فى الوهم عند صاحب (الملاح التائه) إلى نزعة رومانسية نشطة، فاعلة بفضل الوعى التاريخى عند شعراء جنوب الجزيرة، مما يساعد فى النهاية على درامية قصيدة الرومانسية ـ بفضل هذا الوعى التاريخى.

٣ ـ ويختتم الشاعر أعماله الكاملة بقصيدة عن صنعاء (الثرى النابض) فى آخر ديوانه (فى المركبة) يستقبل صنعاء: الأرض والحضارة والإنسان بعد عودته إليها من (وادى النيل) الذى قضى فى ربوعه سنوات طوال من الغربة، وهو يعود إليها شيخاً هائماً، عميداً، يطلب حبها المحض، ليقدم لها القوافى فى رحابها الفسيح، داعياً قومه إلى السعى العتى، وإلى رفض حياة الكسل، أليس هو عنوان هذا السعى الجاد العنيد لاستكمال تاريخ الآباء والجدود.

ويوحى إيقاع البحر الكامل وتكرار قافية (الضاد) ذات الروى الموصول بالألف بعد المفعول به أو الفعل الماضى بالمعنى الجليل الذى يعبر عن خبرة الشاعر الكبير، كما أن كلا من الوزن والقافية ـ بهذا الشكل ـ من الأمور المساعدة على تمحور الفكرة الشعرية، التى تدور حول حض شاعر الضاد أهله ـ معهد العروبة ـ إلى رفض حياة الدعة والكسل رفضاً.

وتكرير صوت الضاد فى أكثر من بيت فى هذه القصيدة ثلاث مرات يوحى لنا بمدى جهد الشاعر فى الارتكاز على معنى التعضيد والنهضة والرفض للكسل فى أرض الثرى النابض بشعراء الضاد القادمين من أقصى البلاد بعد غربة طويلة وعريضة معا:

ويفتتح الشاعر قصيدته بالإشارة إلى كيمياء المكان فى صنع عطر التاريخ فى مدينة صنعاء:

(هذا الثرى فى قبضتى صنعاء تنبض فيه نبضا

وتهزنى هز الرياح الغصن قد وافته غضا

أزكى وأندى من شذى الجاوى بل أزهى وأوضا

قد طيبته بعطرها بلقيس لما سال أرضا

وجرى على (نقم) و(حدة) موجه طولا وعرضا

أوليس هذا طيبها نفضته فى الساحات نفضا

فأعاد للترب الحياة بمخضة الذرات مخضا)

غانم: الأعمال الكاملة م . ن. ص ٣٦٥)

ويولد هذا المخاض الذى تنبض به الأرض العجوز (بلقيس) ثانية التى لا تعرف نوم الضحى فى عرض الخدر المشبع برجاء المنى الغامض:

(بلقيس عادت يا تراب وعدت للأجيال بضا
وسخرت بالإشباع ترجو للمنى غمطا وعضا
وتجود بالنوم العميق يجور بالأجفان غمضا
ولأنت أول من يهب إذا استشاط الفجر ومضا
لم ترض نوم المفلسين فكيف نوم الصبح ترضى
إن نام غيرك فى الضحى فلقد رفضت النوم رفضا)

(م.ن. ص ٣٦٥)

وتستكمل المناجاة حركتها النفسية بالاستجابة للتحدى الرافض من بلقيس لحياة الدعة والخمول:

(وطن الجدود لشد ما أولعت بالأحفاد حضا
مازلت تدعوهم إلى السعى تراه فرضا
حتى استجابوا للنداء وأقبلوا وثبًا وركضًا
وأتى المهاجر من ضفاف النيل حيث الود محضا
ورحابه السودان فى الأخلاق والأذواق أيضا
لولا الولاء لكان شط النيل أولى منك ربضا
لكنها صنعاء نادت فاستجاب لها وأمضى
وغدا يشم كرومها ويذيبها لثما وعضا
ويطوف فيها بالمفاتن بعضها قد فاق بعضا
يفضى من دنِّ السلاف ختامه المسكى فضا)

(م.ن. ص ٤٦٥ ـ ٤٦٦)

ويقدم العائد إلى الحبيبة المنتظرة شوقًا باقة شعر آملاً أن تمنحه إياه محض الهوى، ويخيم على المقطع الأخير من القصيدة ظلال الظن والدلال والإباء واللطف وكأننا أمام امرأة فاتنة فى شعر نزار قبانى:

(صنعاء كم يحلو الرجوع إلى رحابك حين أفضى
فلقد وجدتك تنهضين إلى اعتناق الصب نهضا
ووجدت تربك يستبين بنبضة رفعا وخفضا
صنعاء يا وطن المآرب فى المكارم حين تقضى
عاد العميد(*) إلى رحابك فامحضيه هواك محضا
وتقبلى منه القوافى تزدهى بسناك عرضا)
(م.ن. ص ٤٦٦)

٤ ـ ويهدى الشاعر قصيدته (الباب المحفور) إلى (باب مدينة عدن) التى شهدت فى يوم ما البدايات الأولى لحياة الشاعر الأدبية، وهى قصيدة من الشعر الجديد، شعر التفعيلة.

ويحول الشاعر باب المدينة المغلق إلى باب مفتوح فى القلب الذى يعانق دوما باب الصخر.

ويركض الشاعر نحو باب الذكريات الحميمة. ويطوق الأبيات كلها بناقوس الصيحات الغائرة فى الأعماق، فإذا بالحفر نشيد يغنى ويبكى على وقع قطرات العين الثكلى لأب ينادى بصوت شجى على أولاده فى الضفة الأخرى نداء الطود من الوادى:

(باب محفور فى الصخر

(*) عمل الشاعر عميداً لكلية الآداب بصنعاء، لكن اللقب هنا كان طموحاً لعمادة الأدب العربى فى جنوب الجزيرة العربية، وكان به جديراً، فهو أول حامل للدكتوراه بالجزيرة العربية فى عصرنا.

والبــــاب الآخـــر فى صــــدرى
قلبى بالجـــرح يقـــاسى
والصـــخـــر الصلد القـــاسى
كـــيف اتفـــقـــا..؟
الصـــخـــر يطوق باب القلب
والقلب يعـــانق باب الصـــخـــر
هل ناداك البــاب المحـــفـــور
لو كنت سـمـعت الصـوت يغـور
فى عـــمق الأعـــمـــاق
لـعـلـمـت لمـاذا لا يـنـسـى
ولماذا الحـــفـــر به يبـــقى
فـــإذا بالحـــفـــر نُشـــيًـــد
مـــــازال يغنى فى الأوراق
و(يسـمـعن) ملحـمـة الأشـواق

* * *

يا باب الصـــخـــر المهـــجـــور
يـــا بــاب الـقـلـب المـوتـور
لن أنسى عـــهـــدك لن أنسى
فـــالبـــاب الآخـــر ملء الصـــدر
ســــــيظل ينادى والنادى

مـــن رأس الـــطـــود مـــن الـــوادى

يـــــا أولادى ـــــــ يـــــا أولادى

* * *

يا باب الصـــــخـــــرا لـصـــــادى

يـا بـاب الـقـلـب الـشـــــــادى

يـا بـاب الـبـــــــابـين الـفـــــــرد!

مـــحـــفـــور الصـــخـــرة فـى القلب

مـــفـــتـــوحـــا أبداً لا يـغلق

إلا بـيـــــــد الحـــــفـــــار)

(الموجه السادسة ـ الباب المحفور ط ١٩٨٥ ص ٢١٣ ـ ٢١٥).

٥ ـ ويلاحظ القارئ لديوان الشاعر الأخير (الموجة السادسة) شعوراً واضحاً مدى تعلق الشاعر بأبنائه من آل بيته، وهى ظاهرة بارزة أيضاً فى مجموع دواوينه السابقة، وهى ظاهرة يتفوق بها على أغلب الشعراء العرب المحدثين، لكن نداءه المحبب لأولاده فى هذه القصيدة الأخيرة، وفى بقية قصائده الأخرى توحى لنا بمشاعر أعلى من المشاعر الشخصية تجاه أبنائه وأحفاده، الأمر الذى يتجلى فيه البعد الزمنى لنظرة الشاعر إلى آل بيته وكأنهن بنو وطنه كلهم.

وهذه الأبوة الواعية هى التى دفعت الشاعر إلى إهداء ديوانه الأخير بهذه الصيغة التى تمتزج بين آل بيته وبين بنى وطنه (آل بيتى من أزواج وأولاد وأحفاد، وإلى كل يمنى قاسى أو لا يزال يقاسى مرارة الاغتراب) ص٥: الموجة السادسة م.ن).

والملاحظ أن أغلب القصائد التى ترسم للآباء طريقًا مثاليًا جاءت عند الشاعر من المهجر فى إفريقيا أو آسيا أو أوروبا، وكأنها نابعة كلها من مرارة الاغتراب.

ومن المعروف أن علاقة الآباء بالأبناء تحتل حيزا كبيراً فى الآداب الرومانسية الأجنبية والعربية على السواء، بل إن الطفولة ذاتها تعد رمزاً محيرا فى الأدب الرومانسى، كما ترى فى أدبنا العربى بالمهجر ولاسيما عند الأديب الكبير ميخائيل نعيمة، الذى كتب أول عمل مسرحى فى الأدب العربى الحديث تحت عنوان (الآباء والأبناء)، كما شغلت تربية الأبناء أذهان المازنى والعقاد وشكرى طويلا، فابن الرومى عند العقاد ليس غير طفل كبير أساء العصر والبيئة طريق نموه السوى.

والطفل ـ الابن هو أمل الإنسان فى بناء المدينة الفاضلة، مدينة الغد، وربما كان هذا الإحساس الاجتماعى الفطرى هو ما يمثل البعد الحضارى للفكر والشعر الرومانسى منذ (الفارابى) فى الحضارة العربية الإسلامية حتى (روسو) و(سان سيمون) و(أوين) و(هيجو) و(ورد ذروث) فى الحضارة الأوروبية الحديثة.

وعلى العموم ففى صورة الأبناء ملامح للدورةالإنسانية فى الكون الخلاء والمدن المتعطشة للأفضل.

(٣) تجربة المدينة لدى شعراء الرومانسية العربية:

١ ـ لقد شارك الشاعران الرومانسيان: صالح جودت ومحمود حسن إسماعيل بقصيدتين حول الثورة العربية التى شهدها اليمن المعاصر ويخاطب «صالح جودت» اليمن «كوطن ومدينة»، وعاصمة عاشت الثورة عبر صراعات مريرة مع الفقر والاستبداد والخوف وذلك فى قصيدته «بلقيس» والتى يقدم لها بالآية القرآنية الكريمة:

(لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال، كلوا من رزق ربكم واشكروا له، بلدة طيبة ورب غفور) [سبأ: ١٥].

كما نراه يهمش للقصيدة بقوله: (من وحى رحلة إلى اليمن فى سنة ١٩٦٣، ولقد ألقيت فى مهرجان الشعر الخامس الذى عقد بالإسكندرية فى نوفمبر سنة ١٩٦٤، ولهذا اختتمها الشاعر بتحية للإسكندرية.

«صالح جودت: ألحان مصرية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ت.ص. ٣».

أما محمود حسن إسماعيل، فيختار لقصيدته عنوان «من معبد الشمس»، كما يصدرها بقوله: (إطراقة مع صحوة الضياء. فى أطلال معبد بلقيس بأرض اليمن الخالدة).

(محمود حسن إسماعيل: «قاب قوسين» ص ١ (١٩٦٤) القاهرة، ص ٧٧).

يتفق الشاعران ـ إذاً ـ فى اختيار اسم «بلقيس» كرمز تراثى على «اليمن الخالدة» ولكنهما يختلفان ـ بالطبع ـ فى الموقف والأداة الفنية معا.

٢ ـ تبدأ قصيدة «بلقيس» لصالح جودت باستهلال مبنى على الدهشة التى يثيرها الاستفهام حول أسطورة الجمال التى لفت بها المخيلة الشعبية الملكة «بقليس» فى الأزمنة السحيقة، الموغلة فى القدم، وبخطوط الحلم الشعرى يرسم الشاعر صورة «بلقيس»:

(لمن العيون الحالمات المغريات بألف نظره؟

لمن الشفاه الحالمات المسكرات بغير خمره؟

لمن الجبين الألمعى يذوب إشراقاً ونضره؟

لمن القوام السمهرى يزلزل الدنيا بخطره؟

لمن الحـــرير الموصلى على حـــرير أرق بشـــره؟

لمن الســـرير تهـــابه الدنيـــا وتحـــسده الأســـره؟

من ربة التـــاج الحـــبـــيب المزدهى بأجل غـــره؟

صلت رعـــيـــتـــه عليـــه وسلمت لأعـــزدره

وكـــأنما عـــقـــدت لآلئـــه له ملك المجـــره

وكأنما نور الشمس من لفتاتها يلتاع غيره)

«صالح جودت. م.ن. ص ٣٠/ ٣١»

ولا تجسم كل هذه التساؤلات رابطة ـ ما بموضوع القصيدة، ويخيل للقارئ ـ منذ البدء ـ أنه أمام غزل عصرى شائع عرفته القصائد العديدة لشعراء مدرسة (أبولو) فى منتصف الثلاثينيات، ولقد كان «صالح جودت» أحد أعضائها المغمورين فى البداية، اللامعين فى خط النهاية، التى جرت الحركة الشعرية الرومانسية كلها إلى موقف مأساوى بغيض.

ثم تأتى الإجابة ـ كالتساؤلات ذاتها ـ باردة لأنها تقريرية محضة، لم تضف إلى سحر الشعر شيئاً من سحر الرمز التاريخى:

(هذه المليكة، من خطاها يبـــدأ التـــاريخ ســـيـــره

خلعت حـــضـــارتهـــا عليـــه ووشـــحت بالنور فـــجـــره)

(م.ن. ص ٣١)

ويمهد الشاعر بقوله: «خلعت حضارتها» الطريق للسير فى طريق من (الغزل التاريخى) ـ إن صح هذا التعبير ـ الذى لا يحرك ساكنا، لكن الموقف التاريخى المتكشف، أو الذى يعيد لنا الشاعر اكتشافه، يبرز الوجه الساطع لليمن من تحت أنقاض التاريخ المندثر فى غبار الحضارات والسنين المجهولة الهوية.

فـ (بلقيس، من وهبت حـديث الجنس رونقه وسحره

وتطاولت لذرى نفــرتيـــتى وقـــمـــة كليــويتـــره

من مـــــثلهــــا بين الإناث نهى ومنزلة وقـــــدره ؟!)

(م.ن. ص ٣١)

وتنساق المخيلة الرومانسية إلى التعبير عن الدروب الماكرة التى تسلكها كل بنات حواء فى الغواية، ولا سيما تلك الصورة من الغوايات العليا، التى تقف أمام الأنبياء والرسل، مثلما حاولت «بلقيس» مع «سليمان الحكيم».

ثم يخلص الشـاعـر فى الدوران حـول التـاريخ فى إطاره الأسطورى ليخلص لرؤية الواقع المعيش، المتمثل فى الصورة المفارقة فى بؤسها مع الماضى الموغل فى القدم، المتسم بالزهور والتكامل والوحدة والثراء المادى والروحى على السواء.

(بلقـيس، إنـى قـد سـعـيت إلى حـمـاك وخـضت بحـره

وحـملت وعـثـاء الطريق إلى مـزارك غـيـر مكره

أتنسم المأثور من مـــاضـــيك أو أســتــاق عطره)

(م نفسه. ص ٣٢/٣١).

٣ ـ وما أن يصل الشاعر إلى «شرفة مأرب» حتى نراه يضع بعضا من هذه الصور التى تعبر عن المفارقة بين الماضى والحاضر.

(وبلغت شـرفـة «مـأرب» أسـتل من ذكـراك عـبـره

وأقـــول: أين الجنتـــان وأين ســـدك والبـــحـــيـــره ؟

والعـــرش؟ والذهب المقطر؟ والوســائد والأســـرة ؟

والمعـــبـــد المأثور يحـــوى ألف زاوية وحـــجـــره ؟

لم ألق فى مـــــغناك إلادمنة تشكو لصـــــخـــــره ؟

وطلول أعـــمـــدة تنوح وتســـتنيح بألف عـــبـــره

ولقى تماثيل تدس وجــوههــا خــجــلا وحـســره

والشــعب من حــول الطلول هو الطلول المكفــهــره

من كل وجــه فى التــراب يذوب مــتــربه وصــفـره

فـــإذا تلفت للســـمـــاء ولم يجـــد فى الغـــيم قطره

وإذا تمرغ فى التــراب ولم يجـد فى الأرض كـسـره

خــمـدت جــوانحـــه وأسلم للغـد المجــهــول أمــره

لم يقـــو من إعـــيـــائه أن يشـــتكى لله فـــقـــره)

(م.ن. ص ٣٢).

وهكذا فكلما يقترب الشاعر من أرض الواقع، كلما زادت أبيات القصيدة حشوا على نحو قوله: السد/ البحيرة/ الوسائد/ الأسرة/ تنوح/ تستنيح بألف عبره. وهو نوع من الحشو المتراكم الذى يدل على تعثر الخيال الشعرى بشتى دروب القيود، ومنها ولاشك ـ قيد الوزن والقافية فى القصيدة العمودية مما يرسب فى وجدان القارئ خللا واضحا فى توصيل الصور الشعرية بصورة نقية.

٤ ـ ويواصل الشاعر نفسه رحلة التساؤلات والتى ليست بحاجة إلى إجابات، لوضوحها الساطع، وتكثر صيغة الاستفهام التى تثير الحيرة: «ما بال» والتى تجر فى أذيالها «الحشو» الذى يعيق مخيلة الشاعر عن الابتكار الفنى.

(مــا بال صناع الســدود العــاليــات المشـــمــخــره

أقــوت حــضـــارتهم فــهم لا يصنعــون اليــوم جــره؟

مـــا بال كـــتـــاب الخطوط بكل مـــســـمـــار وإبره

عـادوا لجـهل كـان قـبل الجـاهليـة ألف مـره؟
مـا بال زراع الجنان بكل فـاكـهـة وبره
جـفت منابعـهم فليـست فى مـزارعـهم شـجـيـره؟
مـا بال جـواب البـحـار الطالعين لكل شـجـره
نامـوا، ومـا علمـوا بأن العـصـر صـاروخ وذره؟
مـا بال رواد القـصـيـدة منذ عـهـد أبى هريره
سـجـدوا لعـرش غـيـر عـرش الله يمتـثلون أمـره؟
وكـأن هذا الشـعب مـات ولم يجـد فى الأرض حـفـره
وكـأنه من عـهـد آدم مـا تحـرك قـيـد شـعـره)
(م.ن. ص ٣٣)

وهكذا تصادر الخواطر الحرة التى تتساءل حول الحضارة اليمنية القديمة تصادر بعضها البعض، فكأن صناع السدود العاليات، صاروا فى لحد التاريخ، بل من لم يولدوا قط، وكأنهم من عهد آدم لم يتحركوا قيد شعره.

وكان من المحتم أن يفيق الشاعر فيعتذر للرمز التراثى للشعب اليمنى: بلقيس: (بلقيس، عفوا إن حملت على الملوك بكل شره).

والحق أن الشاعر لم يحمل فى المقطع السابق على أى من الملوك، بل إن مظاهر هذا التحامل تبدو مقتصرة على مجرد أبناء الشعب من: صناع، كتاب خطوط (إشارة إلى الخط المسمارى الذى نشأ هناك، كما جاء فى تهميش الشاعر ذاته)، وزراع، وجوابين للبحار.

وتبدو العلاقات التى صنعها الشاعر بين الشعب وملوكه فى هذا المقطع واهية للغاية وأخيراً ينادى الشاعر «بلقيس» لأن تنهض من مرقدها لتشهد استفاقة الشعب نفسه:

(قومى اشهديه يرد سيرة مجده ويعيد سيره
قومى اشهدى الشعب الذى فرض الزمان عليه صبره
وعدا على أقداره وأذلة بأذل أسره
وأضله بالقات، فهو على الحقائق رهن سكره
وأحله لهوى الأئمة يفرضون العيش سخره
خطب الجهاد ومن يجاهد يؤته الرحمن أجره
وأبى الهوان وقام ينزع من قوى الطغيان ثأره
ويطالع الدنيا بأروع وثبة وأبر ثوره)
(م.ن. ص ٣٤)

٥ ـ ويصور الشاعر بعضاً من أبعاد العون العربى المخلص لليمن الثائر، فيمجد خطوة البطل العربى الشهيد وأبناء وطنه.

ويصل إلى الخاتمة والتى يوصلها بطريقة بهلوانية بملحق إضافى، يصب فيه جام غضبه على الشعر الجديد، ويواصل سوء الظن بالحركة الشعرية الجديدة حيثما يلوك الوزن والقافية:

«وطنى، ونجواه الزكية فى دمى، فى كل قطره
إنى رجعت إلى ثراء أضمه وأشم عطره
وهرعت للبحر الحبيب ورمله ولثمت ثغره
* * *
عدنا وعاد المهرجان يزف موكبه وشعره
الشعر، لا الشعر الجديد المستبيح لكل عوره
لا ما يقول العابثون بكل قافية وشطره)
(م.ن. ص ٣٥).

ثم تبنى المخيلة المتحجرة أنواعًا من الأقيسة القائمة على المغالطة الصريحة:

الشعر إن الشعر إلهام وأنغام وفكره

الشعر إن الشعر ميزان وبنيان وقدره

الشعر إن الشعر إيمان وبرهان وعبره

الشعر لولا الشعر ما شبت على الطغيان ثوره)

(صالح جودت: م.ن. ص ٣٥).

وعلى الرغم من أن القصيدة تدور حول «بلقيس» الثورة اليمنية المعاصرة إلا أن المعالجة الشعرية لصورة اليمن: مدناً وحضارة قد أصابها نوع من الثبات إن لم يكن الجمود، كما دب فى أوصال هذه الصور الأدبية نوعاً من الخدر الهائم بإمكانية التلفيق بين الأمكنة والأزمنة والأبنية الأمر الذى ساعد الشاعر فى النهاية، أن ينهى قصيدته بقفزة غاضبة على لون من ألوان التطور الفكرى فى الحياة العربية الحديثة، وهو الشعر الجديد، وكأنه فى ذلك يدير إلى عمود الثورة العربية ـ كفكرة ومبدأ للتطور الخلاق ـ ظهره.

وعلى ضوء ذلك، تظل تجربة المدينة اليمنية المعاصرة فى هذه القصيدة باهتة، لتشتت الرؤية الشعرية لها.

٦ ـ يرى بعض الباحثين فى اتجاهات الشعر العربى المعاصر أن فى البلاد العربية مدناً، مهما يكن حظها من الضخامة ـ تختلف فيها طرز الحياة اختلافا غير قليل عما هو الحال فى الريف.

وقد كان من المصادفة المحض أن يكون عدد من الشعراء المعاصرين ريفى النشأة ثم هاجروا إلى المدينة (فالصدام بينهم وبين المدينة لا يعنى

مقتًا للحضارة ووسائلها وإنما هو تعبير عن (عدم الألفة) بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة.

«د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر. م. س ص ١١٢»، ولم تكن المدن اليمنية فى أوائل الستينيات من هذا القرن ذات حظ ضئيل من كل من معالم الحضارة والضخامة على السواء.

ولكن مهما قيل عن الحياة فى المدن اليمنية ـ وقتئذ ـ فمما لاشك فيه أن الحياة فى كل من مدينتى: «صنعاء أو تعز» وكذلك «الحديدة» تختلف طرزها اختلافًا، غير قليل عما هو الحال فى الريف اليمنى، الذى صور بؤسه الشعراء اليمنيون الكلاسيكيون، والكلاسيكيون الجدد والرومانسيون على السواء.

ومن أجل ذلك تتخذ صور الحوار حينا والجدال الضيق بين قيم المدينة بمعنى الطبيعة السلوكية للفرد فيها وبين قيم الريف بسلوكيات الأفراد فيه مكانها المشروع فى الحركة الشعرية التى التقت حول تجسيد هذا الجانب المهم من جوانب البناء فى حياتنا: السياسية والثقافية.

ولم يكن فى مقدرة الشاعر صالح جودت فى قصيدته التى وقفنا أمامها ـ فيما سبق ـ الهروب من مواجهة هذه الحوارية المستمرة منذ أمد بعيد فى فجر الحضارة العربية وضحاها، كما عبر عنها بشكل كلاسيكى غاية فى النقاء، شاعر العربية الأكبر أبو الطبيب المتنبى.

ولم يستطع صالح جودت كشاعر رومانسى معاصر التملص من هذه الثنائية ـ الحضارية ـ الضدية، فعلى الرغم من حالة العلو التى صنعها فى مفتتح قصيدته (بلقيس) من خلال هذا التأمل الميتافيزيقى فى وجه بلقيس المشرق فى الزمن التليد، ثم حالة المقارنة التى وصل إليها الشاعر بعد جهد مصطنع فى التلفيق الواضح بين الأسطورة والتاريخ، بين الأمس الجميل، والماضى العبق ببراءته الطفولية الساذجة وبين الواقع البشع

بدمامته حيث عالم (الدمنه التى تشكى بؤسها للصخور) والطلول التى تنوح بألف عبرة والتماثيل التى تدس وجهاً ضجة وحسره.. ثم

(والشــعب من حــول الطلول هو الظلول المكفــهــره

من كل وجــه فى التــراب يذوب مــتــربـة وصــفــره

فــإذا تلفت للســمـــاء ولم يـجـــد فى الغـــيم قطره

وإذا تمرغ فى التــراب ولم يـجـد فى الأرض كــســره

خــمــدت جــوانحـــه وأسلم للغـد المجـــهــول أمـــره

لم يقـــو من إعـــيـــائه أن يشـــتكى لله فـــقـــره).

«صالح جودت: ألحان مصرية . م. س.ص ٣٢»

ثم يطلب الشاعر ـ بعد هذه الجولة فى تاريخ جغرافية الفقر العفو من (بلقيس) فى حملته الغاضبة على هذه السكونية المرعبة للتاريخ العربى فى اليمن.

وبعد الوصول بالموضوع الشعرى إلى حالة الاستفاقة يفيق الشاعر الرومانسى فيذكر القطب الآخر من أقطاب الجدلية المعيشية فى الوطن العربى، ويلفق كعادته سبل العودة إلى ثرى المدينة، مدينة البحر والسحر والخيال، ناسياً أو متناسياً مأساة المدن العربية الخربة فى يمن الأئمة.

ويعبر الشاعر عن حالة (العودة) المفاجئة إلى المدينة الكبيرة قائلا بعد عرض خاطف لأبناء النيل ودورهم فى مساندة الثورة اليمنية الظافرة

(مــصـــر التى تـهب البنين لكل مكرمـــه ونصـــره

النيل يجـرى فى سـمــات شـبـابهـا نبـلا وسـمـره

وطنـى ونجـــواه الزكـــيـــة فى دمى فى كل قطره

أنى رجـــــعت إلى ثراه أضـــــمـــــه وأشم عـطره
وهرعت للبـــحـــر الحـــبـــيب ورمله ولثـــمت ثغـــره.

«صالح جودت ، م. ن. ص ٣٤»

وهكذا تعاود الأيام على الشاطئ الجميل مرآتها ويعرف الشاعر قراءة بالهامش بـــ (سيدى بشر: ولى الله صاحب المسجد المأثور بالإسكندرية وأمامه أجمل شواطئ الثغر» (م.ن. ص ٣٤).

وعلى هذا الأساس، يختتم الشاعر قصيدته عن (أرض بلقيس) بتاريخها الجميل ويومها المعفر المتمرغ فى التراب، المصفر، بالهرع إلى الشطآن والمسرة لتبقى الثنائية الحضارية الضدية منصبة أمامنا بلا حد، متحالفة فى نهاية القصيدة، مع الوضعية الثقافية المزدوجة والمعبر عنها بالتضاد المعرفى والجمال معا بين كل من شكلى الشعر العربى المعاصر، القديم والجديد.

(٤) اليمن الجديد فى قصيدة «معبد الشمس» لمحمود حسن إسماعيل

١ ـ يعبر ديوان الشاعر العربى الكبير: محمود حسن إسماعيل (قاب قوسين) عن عبير الأرض العربية فى إبان ثوراتها الكبرى فى مطلع الستينيات على نحو ما ترى فى مفتتح هذا الديوان:

«مع هدير الشروق
وهو يفجر صحو الأعماق
مع الإنسان وهو يسترد ذاته

الموج يجرف الهشيم

والريح تعزف الرباب للسائرين مع النور

الشاطئ قريب..

والضحى..

قاب قوسين،.

(محمود حسن إسماعيل، قاب قوسين «م.س.ص. ص ١») .

والديوان كله تعبير متدفق عن طريق الشمس والسمو والنماء للإنسان العربى فى فجر يقظته المعاصرة.

ويعبر الشاعر فى قصيدته الجميلة «من معبد الشمس» عن اليمن الجديد مدناً وقرى وتاريخاً وحضارة فلا غرو أن يضع أمامها عتبة، أو عتبتين قصيرتين كمدخل شعرى، ينضج مخيلتنا لمتابعة القراءة الشعرية وهما عبارة عن جملتين من النثر الجميل أيضاً.

يقول الشاعر: (إطراقه مع صحوة الضياء، فى أطلال معبد بلقيس بأرض اليمن الخالدة..) (قاب قوسين. ص ٧٧) .

وفى تعاقب نفسى خلاق يمزج الشاعر بين عصرين وحضارتين ورؤيتين، مزجاً يولد خيوط الأمل لشمس جديدة.

(ازدحم النور على بابك

والفجر أطل بأعتابك

والليل الرابض بترابك

فاجأه القدر المحتوم

ودهته رياح ورجوم..)

«م.ن. ص ٧٧»

وينطلق الشاعر بمخيلته الجامحة من خلال هذا الصوت الحوارى المهيب الذى يصور نسيج المأساة البطولية لقدر الإنسان وسط الرياح والليل والفجر، معلنا بحكمة المبدع عن فاتحة العهد الآتى:

(هبت كـــالبـــغـــتـــة من قلبك
تـتـــــــــوهـج نـاراً مـن دربـك
وتبـــيـــد الليل، وتحـــيـــيـــه
نـورا، يـتـــــدفق لـعـــــذابـك)

«م.ن. ص ٧٨»

وعلى المنوال ذاته يطرز الشاعر نسيج الغد ومدينته الجديدة، فتتحول النار التى تبيد الليل إلى نور متدفق لعذابات بلقيس.

وكالعابد المتبتل أمام معبد بلقيس، يصغى الشاعر طويلا قبل أن يترنم على مزامير الدهر.

(أصـــغـــيت طويلا لفـــضـــائك
والصـــحـــوة تجـــرى بدمـــائك
والأمـس يـطـل لأضـــــــوائـك
مـــــفـــــروع النظرة، لا يـدرى
من أين مـــزامـــيـــر الدهر..
عـــادت لتـــجـــدد أيامـــه
وتـرد إليـــــه أعـــــلامـــــه
وصـــلاة الشـــمس وســـجـــدتـهـــا
فى كل صـــبـــاح لســـمـــائك)

«م.ن. ص ٧٩»

٢ ـ وبطريقته الشاعرية الهائمة بين الآنية والأبدية بين الكوخ وبين القصر، بين العبودية والمدنية، بين الحرية والقهر، يعبر محمود حسن إسماعيل فى المقطع الثالث عن صراع النفس الشاعرية، وعبر تلك الطيور التى تعزف نغم الحرية فى صراعها مع الرق والعبودية..

(وسـمـعت طـيـوراً أزليـه

للرق، صـبـاحـا وعـشـيـه

تلغـو بضـيـاع البـشـريه

سـجـاها الظلم وهدهدها

والنشـوة غنت معـبـدها

وأتاها من يأتى الأجـلا

حـصـاد لا يعـرف مـهـلا

سـواها نـغـمـا وربابا

ومـلاحن عـز أبديه)

«م.ن. ص ٧٩»

ويمكننا أن ندرك الآن سر هذه الخلخلة التى يصنعها الشاعر فى إيقاع النظم العمودى؛ وذلك من أجل الحفاظ على نقاء الترنيمة التاريخية لمعبد الشمس، كما نراه يمزج فى القوافى بين لونين مختلفين من القوافى الجامدة، واللينة فى آن، مع الاحتفاظ بكاف الخطاب الساكنة، كمفتاح نغمى رئيسى، ينشر الإحساس بالجميل، المحدود، النسبى، وذلك فى الوقت الذى يستخدم فيه الشاعر القوافى الممدودة فى نهاية القصيدة للتعبير عن (الجليل) المطلق، اللانهائى..

ويخلع على التناقض القائم بين عالمى: الكهوف الأسطورية ومدينة الغد بعبقريته الشاعرية ثوباً من الانسجام الذى يؤهل تثبيت الأمل فى الغد ثباتا يقيناً لا رجعة فيه..

وها هى صورة مدن الأمس فى اليمن القديم فى عهد الأئمة:

(ورأيت كــهــوفــا مــبــهــوره
تتــثــاءب حــولى مــقــهــوره
شـــابت كـــخـــريف الأسطوره
وأتاها النور، كـــمـــا يأتى
حـــشـــر، ينقض على مــوت..
صـــيـــرها كـــونًا جـــبـــارا
يتـــوثب ليـــلا ونـهـــارا
ليـــرد ضـــحـــاه من الماضى
ويعـــيـــد إلى الدهر سطوره)

«م.ن. ص ٨٠»

٣ - وتنبثق صيرورة المدينة الجديدة، مدينة الغد من خلال صراع عنيف - كما نرى - بين كل من بعدى الزمان والمكان فى آن واحد، مع غلبة واضحة فى صور الأزمنة على صورة المكان القديم فإذا كنا نرى مكانا واحداً فى هذا المقطع الثالث وهو (الكهف) الذى عبرت عنه مخيلة الشاعر بصيغة الجمع ليصنع توازنا مع صورة الأزمنة الشتات التى يزدحم بها هذا المقطع خاصة إيذانا بالدخول فى لحظات الخروج من رحم التاريخ الأسطورى.

ويعبر الشاعر فى الحلقة التالية ـ ما قبل النهاية بقليل عن الطغيان فى صـور الزمـان: التـاريخى والأسطورى فى أن بالصـورة المكانيـة الأكبـر (الأرض) والتى تظهـر ـ أمـامنا ـ كـمـسـرح لمعـركـة بين (الإنسـان) و(الطغيان) و(الأغلال) حيث نرى معركة الأجيال:

(ورأيت رفات الرجعية، تشويه رياح عربيه

تتــفـــجـــر منهـــا الحـــريه

فـــتـــرد وجـــود الإنـســـان

وتذيب هشـــيم الطغـــيـــان

وبقـــايا بقـــايا دمع الأغـــلال

وتبـــدد ظلم الأجـــيـــال

لا تتـــرك فى الأرض بقـــيـــه)

(محمود حسن إسماعيل: م.ن. ص ٨٠ و٨١)

وبارك الشاعر العربى الكبير صيرورة المدينة العربية الجديدة فى اليمن نحو صباح جديد لليمن كله. كتاريخ وحضارة بالعودة إلى المنبع الذى استقى منه فرحة الصيرورة الجديدة..

(بلقيس) أتتك بسجدتها، لضياء

الشـــمس وفـــرحـــتـــهـــا

ورمـــتك بخـــاشع نظرتهـــا

قـــدسًـــا وصـــلاة لضـــيـــائك

ونشـــيـــداً يركـع لســـمـــائك

وأذانا بصـــــبـــــاح اليـــــمن

يتــــــرنم فـى ســــــمع الزمـن

ســـــيـــــرى بـالـنور وثـورتـه

وأعـــــيــــدى الخلد لجنتـــهـــا

(محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين ص ٨١

لقد عبر الشاعر محمود حسن إسماعيل عن جدلية الزمن الجديد على إحـدى المدن العـربيـة تعـبـيـراً يمزج بين التـاريخ والأسطورة، بين النور والظلام وكـان بحـثه قـاب قوسين أو أدنى فـى روحـه الشـعريـة العامـة من الفضاء الشعرى لحـركة الشعر العربى الجديد، ولكن كم خسرت الصورة الشعرية عامـة، والصورة الشعرية للمدينـة خاصة، وصورة المدينـة اليمنية بصورة أخص من الملامح المحددة لهذا الصراع الخالد فى شعر مـحمود حسن إسماعيل خاصة، تلك الموهبة التى قدمت لشعرنا المعاصر من عوامل الصـعود الشىء الكثيـر، وإن احـترقت بين (النار والأصفـاد) أمـام (البـاب الموصد) للإطار التقليدى للقصيدة الرومانسية.

الفصل الثالث

(تجربة المدينة فى حركة الشعر الجديد بالوطن العربى)

(١) تجربة المدينة فى شعر حجازى.
(٢) تجربة المدينة فى شعر سميح القاسم.
(٣) تجربة المدينة فى شعر البياتى.
(٤) تجربة المدينة فى شعر أدونيس.

(١) تجربة المدينة فى شعر حجازى:

١ - فى قصيدة «الدم والصمت» يعبر الشاعر العربى الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى عن موقفه من المدينة تعبيراً شعرياً يختلف إلى حد ما عن طرائق تعبيره عن الموضوع ذاته فى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»..

وتتصدر قصيدة (الدم والصمت) ديوانه الشهير «لم يبق إلا الاعتراف» وقد نظم الشاعر قصيدته هذه احتفاءً بميلاد اليمن الجديد فى فجر ثورته فى مطلع الستينيات.

وعلى الرغم من غموض الدلالة التاريخية الثورية فى القصيدة، إلا أن الشاعر يؤكد - فى حوار معه - على قوة هذه الدلالة التاريخية - الثورية فى «الدم والصمت».

(يراجع حوار حجازى مع صحيفة (الأمل) الصنعانية العدد (١١٦) ص٦) ويعد «حجازى» من أكبر شعراء العربية المعاصرين معاناة للجدل الدائم بين المدينة والقرية فى المجتمع العربى المعاصر.

وإذا كان بدر شاكر السياب لم يستطع أن (يقيم جسرا من التفاهم - أو المودة - بينه وبين المدينة التى قضى فيها أكثر عمره) (إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر.. مرجع سابق ص١٢٠).

فقد أصيب حجازى عند الباحث نفسه (بالمرض الذى عانى منه السياب إزاء المدينة، ولكن تجربته لم تكن مزمنة، كانت مرحلية، وكانت أشمل من تجربة السياب فى تفصيلاتها، لأنها لم تكن مقتًا متأصلاً، وإنما كانت استكشافاً متدرجاً).

(م. ن. ص ١٢١).

وتمثل قصيدة حجازى «الصمت والدم» تجاوزاً حقيقيًا - فيما نرى - فى النظرة الكلية لموضوع علاقة الشاعر العربى بالمدينة، كما أنها تعبر عن التجاوز ذاته على المستوى الفنى فى التعبير الشعرى المكثف والناضج ويتمثل لنا ذلك فى الأوجه التالية:

أولاً: يتجاوز الشاعر فى قصيدته «الصمت والدم» نطاق التجربة الفردية المحدودة بعلاقة الذات الشاعرة بموضوع المدينة، ليعبر عن تجربة جماعية يخوضها (شباب) مؤمن بقضية قومية.

ثانيًا: تتميز رؤية الشاعر لموضوع قصيدته بشىء ما من العناء أو الرفض الواعى لقضية اغتراب وطن.

ثالثًا : يميل التعبير الشعرى فى القصيدة ذاتها إلى الغموض والتباس المعنى، وإن ظل محتفظاً فى السياق الكلى بالوضوح الساحر، المتمرد ضد محاولات الطمس لروح الشاعر المتحدى لكل ألوان الظلم والظلام فى آن.

ويعبر عنوان القصيدة عن هذه المحاور كلها «الدم والصمت» حيث نرى فى البذل، النفيس، الشريف، أغلى ألوان الكرم الإنسانى الشريف، بصمته، و(بإيمانه).

وتكاد تتمحور قصيدة حجازى حول هاتين الدلالتين «الدم» «الصمت» دم الجنود الشهداء والذكرى المقدسة، الصامتة فى قلوب الأجيال.

ولكن أين المدينة، فى قصيدة الشاعر الذى كان أكبر همه التجسيد الفنى للصراع بين (حزن) المدن، و(أعراس) القرى العربية، البريئة من الجبن والخسة، والانتهازية وغيرها من الصفات السلبية التى عمت حياة المدن فى حركتى: الحياة والشعر العربى المعاصر؟

٢ ـ تتكون قصيدة حجازى «الدم والصمت» من (فاتحة) وثلاثة مقاطع، تؤلف جميعها لحناً بطوليًا يعزف الشاعر ـ فى الجانب الآخر من خشبة المسرح التاريخى لحنا جنائزياًعن أولئك الأبطال الوهميين الذين استبدلوا فحولتهم الحقة (بالأوهام الزائفة) فى قاع المدينة، وسط العديد من ضحايا المدينة.

ومن بريق الدم تأتى الفاتحة:

«مازال فى من بريق الدم لون وشعاع فلتنفخوا أبواقكم فى الشمس أيها الجنود لتنفخوا أبواقكم.. حيث تسيرون هناك الآن، فى الليل البعيد ينقذنى نشيدكم من الضياع» «أحمد عبدالمعطى حجازى: الأعمال الكاملة، ط ١٩٧٣. ص٢٤٥»

وهكذا يمسرح الشاعر ملحمة عودة البطل الغنائى إلى روح الجماعة التى تشق ظلال الليل البعيد.

ومع دقة الطبول، ونفخة الأبواق، يظهر الجنود الأبطال «مثل كورس» فى إحدى التراجيديات الإغريقية القديمة بصوتها الكونى، اللانهائى مرددة نشيدها فى جلال مهيب: النشيد

نحن هنا وفى عيوننا الوطن

وجوه آباء وأبناء، وذكرى، وزمن

وفى صدورنا أمانة اغترابنا هنا

نُرخص فى سبيلها الروح، ونرهق البدن

فإن حيينا تّوج النصر العظيم عمرنا

وإن فنينا، فاذكرونا. إننا أغلى ثمن)

(المصدر نفسه ص٢٤٦)

وعلى هذا النحو يظهر الشاعر بجلاء صامت كل مكونات الحدث الدرامى المعقد، كالوضعية القائمة واحتمالات تطورها اللاحق وكم هى غالية تلك «النحن» التى تحمل عيونها الوطن، مثلما تحمل فى صدرها(أمانة) الاغتراب فى الليل البعيد.

وعلى المستوى التعبيرى، نرى عين الشاعر الحساسة تعمل وسط ركام من أشلاء التاريخ الداخلى، المجتر لسلاسل الزمن العصى.

٣- كما تلتقط الأذن الشاعرية أصداء (المدينة) الحزينة عند ما يتردد النشيد البطولى من بعيد عبر ريح الصحارى

(نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء

كأنه طيف لفارس شجاع

دمعت عيونه على الهوى

فأشعلت دموعه الغيم وشقت الفضاء

ونحن موتى، نرهف السمع إلى نشيدكم

ندرك منه رجفةً، تلمع فيماظل فينا من دماء

ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا،

فنسرع الخطو، لكى ندرك مجلس العزاء)

(م. ق. ص٢٤٦)

ويوثق الشاعر عن طريق القافية بين المطلع وكل مقطع آخر حيث ينتهى المطلع بقوله:

(إننا أغلى ثمن)

مثلما يبدأ المقطع الأول بقوله:

(عبر أحزان المدن)

هذا بالإضافة إلى التوثيق الوجدانى بين أصداء النغمات الحادة التى تعلو فوق سطح النشيد وبين أطياف النفخات فى المقطع الأول كله.

ولايتوقف شد الوثاق الفنى فى المقاطع عند هذا الحد، بل يخفى الشاعر المقتدر تقنياته الفنية فى داخل النص بشىء من اللطف، بل قل بشىء من المكر الفنى، إن جازلنا استخدام هذا التعبير هنا.

واستخدام حجازى للغة الضد فى شعره، ظاهرة واضحة، وذلك دون أن يهبط إلى مستوى الركض الأعمى حول بلورة التناقض، أو أشكال الصراع المختلفة بل نراه يوظف ذلك بشىء من الثبات الشامخ حقاً.

ويمكننا أن نلحظ، دون عناء أوكد للذهن، ما يُريد الشاعر أن يوصله للقارئ من جديد فى رؤيته للموقف الشعرى فى هذه القصيدة.

وكم هو طريف فى ديوان حجازى هذا التقابل الجديد بين «أحزان المدن» و«ريح الصحراء» حيث كانت المقابلة التقليدية فى قصائده السابقة تدور دائمًا حول الضدية الحضارية فى مجتمعنا العربى القديم والمعاصر على السواء (المدينة ـ القرية). أوبين صخب المدينة الاقتصادى ـ السياسى، وهدوء الريف، حيث المروج ـ وأيضًا المستنقعات ـ والسكون الأبدى وسط الحكايات الخرافية التى لاتنتهى.

كما ترى تحولا ثانيًا فى المقطع نفسه، يقطع وسط الجزئيات المتناثرة، للصور الشعرية الجديدة.

فالنشيد الذى يأتى من بعيد، لا يأتى كصدى أو كطيف رومانسى لفتى من فتيان الريف السذج، بل يأتى و(كأنه طيف لفارس شجاع).

ويكمل الشاعر القصة، فلكل فارس شجاع ليلاه، «ودمعت عيونه على الهوى» ولاشك أن الشاعر يجاهد هنا مجاهدة فنية خصبة ، أنه يوظف تراثا عميقاً للحب العذرى لدى الفرسان العرب الأوائل، هؤلاء الذين أشعلت دموعهم على فراق الأحبة، من أجل أداء الواجب المقدس، سحباً كثيفة فى الفضاء.

ولاتقف مخيلة حجازى عند هذا الحد البسيط الساذج ، لكنه يمضى بذكاء الشاعر الملتزم ينقد السلبيات المتراكمة فى حضارة الأمة،فيقول عن الجانب الآخر، وبصوت حنون (ونحن موتى ، نرهف السمع إلى نشيدكم ندرك منه رجفة ..) .

وهكذا يمضى الشاعر إلى أن يوصل هذه (النحن) أو (الآخر) إلى مجلس العزاء، لامجلس الفداء.

بينما يصل الجنود الأبطال إلى الأمام دون فجوات مخلة للعلاقة الحميمة بين الكلمة والفعل، بين النظرية والتطبيق.. (نشيد) :

(نحن هنا نخطو، كأننا رجل

إلى الأمام

أقدامنا مع الكلام

تدنوا من القلعة فى أعلى الجبل)

(م. ن. ص٢٤٧)

٤ ـ وكعادته فى التوثيق الوجودى للغة فى الكلام وللتوثيق الوجدانى للفكرة فى السياق يمضى حجازى على النمط ذاته حيث الفضح العلنى للذات المسلوبة من الفعل الخلاق.

(ونحن موتى لم نزل

نمضى لمجلس العزاء

....

فى آخر الليلة أهب من سريرى أرقا

أشمل جسمى بالرداء ثم أمضى للخلاء

أسير فى خطىً بطاء

كأنما أنا المشّيعُ الَوحيد فى جناز

دندنتى كئيبة،

دندنتى صادقة،

دندنتى نشاز

عموا مساء أيها الأموات وابدءوا العزاء

عموا مساء

الضوء يمحو خلجات الوجه فالأصوات أصداء تدور

والنغم الخافت من ركن بعيد

يجعل البسمة شيئاً كالرثاء

والكلمات تلتوى وتختفى فى السطور

ثم تعود للشفاه

ركيكة كاذبة، تدور حول خوفها

بلا انتهاء

عموا مساء

يبسم كل ميت لجاره، ثم يقول ما يشاء) .

وكم من صور التهكم الفلسفى فى هذا المقطع الجميل الذى يرثى فيه الشاعر أطلال الكآبة والنشاز وخلجات الأوجة الكاذبة حيث محيطات الخوف المهذب بثرثرات الجيران؟!

ولكن الشاعر لايطيق الصبر على هذا الجو الملبد بالتوجس والخوف، فيشق فضاء قصيدته بأغنية جميلة لطيار شهيد يقول فيها:

(أنا هنا أقود كوكبى الصغير

أكاد لا أحس غير قبضتى

وهى تدافع الرياح

وهى تروض الجناح

وهى تلج فى المصير

أنا هنا أقود كوكبى الصغير

أخلص الوشاح من شد الرياح

وكلما أصبحت مطلق السراح

انكشف العالم لى

كأننى الأول فيه.. والأخير

أنا هنا أقود كوكبى الصغير

الأرض تحت الغيم عسكران شاكيا السلاح

هذا هو الحق مضىء كالصباح

وها هو الباطل يبدو جثة بلا ضمير

أطلقت نارى وابتسمت للزئير

أطلقت نارى ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى..

كوكبى يهوى محطم الجناح

أما أنا.. فلم أزل أطير.. لم أزل أطير

ياليتنى يا أيها الطائر ريش

فى جناحك الكسير ياليتنى بعض الرماد من حريقك المثير)

ص٢٥٠ ـ ٢٥١

ولكن يا لها من أغنية مثيرة حقاً أغنية النصر عندما يرى الباطل جثة بلا ضمير وإذا كانت الشهادة لحظة كشف حقًا، وهى حتمًا كذلك فإن بطولة الشهيد تتجلى بوضوح عند حجازى فى هذا الصوت العظيم للأنا والكل، مثلما تتجلى فى وحدة النهائى واللانهائى :

(وكلما أصبحت مطلق السراح

انكشف العالم لى

كأننى الأول فيه.. (والأخير!)

ولكنّ هذه الحكمة الجليلة، لاتطمس أبداً هذا الوضوح الشامخ فى شعر حجازى الواضع الغامض فى آن معاً..

٥ ـ كانت اللحظة النورانية شبه الصوفية فى حياة الشهيد البطل، كافية لختام القصيدة خاتمة درامية فاجعة ومشرقة فى آن، كما هو الشأن فى

صورة البطل لدى أغلب الثقافات الإنسانية بيد أن الشاعر لايود أن يقف عند حدود الملامح الفردية للبطل، بل نراه بعمق دلالات القصيدة بموقف من البطولة الجماعية ضد (الوباء)، الرمز الخالد لكل ضروب الشر الطبيعى والأخلاقى على السواء.

ويفتتح شاعرنا الكبير المقطع الخاتمى الحقيقى للقصيدة بصورة الليل والدماء والريح، وكلها ركائز الإثم الكبير:

(الليل عاد مرة أخرى، وما عاد الشتاء /والأرض عطشى للدماء/ والريح من فوق البيوت ساكن، لاينطوى على خبر..

ونحن خائفون، نرقب السكون فى حذر

كأنما هناك شىء لايرى،

شىء كأنه الوباء

يخيفنا فنغلق الأبواب فى وجه القدر

ونغلق السماء فى وجه القمر

ونختفى طول النهار ثم نبدو فى المساء

نَخُبُّ فى سكوننا، بلا كفن)

(حجازى: م. ن ص٢٥٢)

ويطل علينا - هنا - البطل الغنائى، مطالبًا بالمزيد من القول الشعرى ليخاطب المدينة، متسائلاً عن سر «ريح العفن»..

ويحاول الشاعر العثور على مبرر لمدينته الجديدة، النقية:

(إنى أشم فى أماسيك يامدينتى

رياح العفن

من أين جاء؟

وجهك فى ريح الصحارى طاهر طهر المطر

وساعداك من مياه النيل غيم وشجر

من أين يا مدينتى جاء العفن؟

من أين جاء؟)

(حجازى : م. ن. ص٢٥٣)

هذا هو السؤال المحير الذى يطرحه الشاعر فى كثير من شعره عن لغة المدن العربية المعاصرة؟ وكان من الممكن للشاعر أن يقدم إجابات شأنه فى ذلك شأن الذين استغلوا الشعر فى أنواع الخطاب الرخيص، لكن الخطاب الشعرى الخصب، الذى أرسله الشعر العربى المعاصر، ظل خطابا مفتوحًا إلى مالا نهاية يعاود النشيد والأغنية نفسهما اللذين افتتح بهما الشاعر قصيدته «الدم.. الصمت» مع تحوير نقدى خلاق يتمثل لنا فى خاتمة القصيدة، والتى جاءت تحت عنوان «أغنية من بعيد» وكأنها عتاب شجى لقروى واع على لامبالاة المدينة أو لعدم احتفالها بأبطالها الحقيقيين.

«لو أنكم ودعتمونى فى المطار

لو علم رفّ على (هدبى)، ودار واستدار

لوغصن غار

لو وردتان من يد مجهولة

ألقيتا فوقى على غير انتظار

لو طلق نار

لو قبلة قبل تحرك القطار

كنت بكيت عندما دقت طبول الانتصار

كنت ابتسمت عندما سال دمى على الجدار(*))

(حجازى: الصمت والدم م. ن ص٢٥٥)

ولكن ما أقسى الجدار الذى صنع فبه الشاعر ثقبًا أبدياً من اجل أن يمر بريق الدم، وشعاع الشمس، على الرغم من ريح العفن حول جدران المدينة، المدانة، لعدم احتفالها بأبطالها الاحتفال اللائق بهم، والحق أن هؤلاء الأبطال - فى أغلبهم - من أبناء القرية، وأن تلقوا تدريباتهم فى وسط المدن، ومن هنا كانت الفجوة النفسية، نتاجًا شعرياً للفجوة الحضارية ذاتها.

ولكن عدم تمام الصورة، صورة الاحتفال لاتقلل بحال من فاعلية الحدث الفنى التاريخى على السواء، وهو حدث معقد يجمع بين كل من أطراف المدينة والقرية والصحراء.

(٢) تجربة المدينة فى شعر سميح القاسم:

١ - يصور الشاعران العربيان الكبيران «سميح القاسم» ، «وعبدالوهاب البياتى» فى قصيدتين جميلتين معالم الانتفاضة الثورية لمدينة عربية فى مطلع - الستينيات، وهى مدينة صنعاء باليمن.

ويقترب الشاعران، على هذا الوضع، من قلب المدينة، كاقتراب الجندى من ساحة الميدان بكل جدية وهمة، ونبل وفداء، ولقد حاول أحمد عبدالمعطى حجازى فى قصيدته «الدم.. الصمت»، أن يبقى عند درجة

(*) يستحق موضوع غلبة القوافي المقيدة في شعر حجازى دراسة معمقة؛ نفسية وجمالية معًا وأحسب أن الدكتور أحمد كشك قد بدأ فى خوض غمار تلك الدراسة المهمة.

الانبثاق الأولية وأن يرى مشارف المدينة الثائرة من تخوم المدينة الأخرى ولكن حـــجـــازى، على الرغم من كل شىء قـــد تمكن من إزالة الغطاء التاريخى، الهلامى من على وجه مدينة عربية تعانى الحصار، وتتطلع إلى شق طرق جديدة، ومسارب خلاقة، لتعانق العصر، وأبنائه من الأشقاء والأصدقاء.. ولقد استطاعت قصيدته «الدم والصمت»، حقاً ، تجاوز الموقف الرومانتيكى، المعتم فى قراءة تاريخ حضارة مدينة عربية، على نحو ما رأينا فى قصيدتى «صالح جودت» و«محمود حسن إسماعيل» السابقتين.

ولكن فض غطاء الصمت حول التاريخ البطولى المتزامن مع نزيف الدم الذى كان يروى به ثوار مدينة صنعاء شجرة حريتهم، الممتدة جذورها فى التاريخ الموغل فى الحضارة العربية - الإسلامية، قد حال دون رؤية الشاعر لما يدور من خلخلة عنيفة فى السياق الاجتماعى - السياسى فى مدينة عربية فى جنوب الجزيرة، حيث تتراكم كثبان الرمال فى ناحية، وتتواكب سلاسل الجبال الشاهقة فى ناحية أخرى.

٢ - يقترب «سميح القاسم»، بجسده الفلسطينى الذى مزقته الجروح، مثلما يقترب بروحه العربية الهائمة مشرقًا ومغرباً، ليطل على نوافذ مدينة صنعاء إبان انتفاضتها الجبارة فى فجر السادس والعشرين من سبتمبر الخير، ليرى العين الكحلاء فى وجه (أختى) (هكذا بياء الإضافة(*))

صنعاء، بنت الثورة:

(لايعبر بالشباك مساء

إلا وتطل من الأفق العين الكحلاء

عين الحرّة

(*) فصنعاء أخت لفلسطين فى نكبة ١٩٤٨ وفى انتفاضية عام ١٩٦١ معاً. وهذا درس قاسٍ ومهم لفهم حركة الشعر العربى الحديث والمعاصر معا.

بنت الثورة

أختى.. أختى صنعاء)

«سميح القاسم: ديوان دمى على كفى قصيدة (أختى صنعاء)، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٥٠٧».

وتمتد بالشاعر العربى الفلسطينى دورة الليل، والنهار، مثلما تمتد به وتستدير الأرض العربية، بين مدن، وقرى، وصحراء، وهو امتداد يريد له الشاعر، أن يضاف إلى زحف الشوق كله نحو حدائق الحرية فى سفح الجبل الثائر، الأحمر بدماء الشهداء العرب فى كل مكان.

لايعبر بالشباك صباح

إلا وتطلّ، من الأفق المعبود جراح

جرح فى صدر صعيدى أسمر

جرح فى صدر حديدى أسمر

وجراح فى صدر تعز السمراء

فلتشرب زنبقة الحرية

فى سفح الجبل الأحمر

لتسيل ربيعاً. فى عطش الصحراء

صحرائى العربيه!.

«سميح القاسم: المصدر نفسه. ص٥٠٧/ ٥٠٨»

وربما كانت الصحراء العربية، لم ترتو من قبل، على الأقل فى حركة الشعر العربى المعاصر، بمثل هذا الحب الدافئ الذى تدفق مع ينبوع الثورة

العربيـة المعـاصـرة، إلى نوع جـديد من أنواع النظر الدقـيق فى العـلاقـات الجائرة بين مدننا، وأريافنا وصحرائنا، وهى علاقات ذات نسب موغلة فى ثبوتها الحضارى.

ولقد وثقت ريح الثورة اليمنيـة بين شوق الشاعر للمشاركة الإيجـابية فى الفـعل الثـورى بـاليـمن ؟، والفـعل الثـورى الـعربـى الكلى، ويحـمله الشـوق، الرومـانسـى فوق الشـوق الواقـعى، الزاحف، نحـو المدن العـربيـة الأفضل والأروع، حيث :

(لاتعبر بالشباك الريح

إلا ويصبح

فى قلبى.. شوق، فوق الشوق

لاضمُّدَ زند جريح

وأضم الرشاش إلى صدرى.. آه

يا أروع زحف الشرق)

(م.ن. ص٥٠٨)

وتبـدو مـلاحظة إحـسان عـبـاس، فى هذا الإطار، صـائبـة فى مـجملـهـا، حيث تراه يقول حـول تجـربة «سـميح القاسم» عن تجربة المدينة فى شعره عموماً:

(إن تعبير سميح القاسم عن شعوره نحو المدن العربية، مـختلف إلى حد كبـير، فـهى امـتـداد له، لامرايا وإن كـان يـحـاول أن يربط بين تشـوقه إلى الثورة والتـغيير، وبين حنينه الرومـانسى إلى تلك المدن التى يستـشرف فيـها انتفاضة (صنعاء، دمشق، أسوان، ....إلخ).

(إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر مرجع سابق ص١٢٨)

ولكن هذا الحنين الرومانسى، إلى الفعل الخلاق، عبر مراحله القاسية، «شوق فوق الشوق»، «لاضمد زند جريح» إلى «وأضم الرشاش إلى صدرى»، يتحول، على الرغم من الدروب المسدودة إلى إيمان مثلث التأكيد، بتغيير كهوف المدينة إلى ثكنات مسلحة بالرجال الأشداء ويتجاوب هذا الإيمان المسلح بالتأكيد المثلث، مع هندسة سميح القاسم لقصيدته الثلاثية الأبعاد بعد الموقف الثورى فى المطلع وبعد التحدى فى المقطع الثانى، وأخيراً بعد الاستجابة للتحول الواثق بصنعاء الكهف: كهف القرون الوسطى إلى صنعاء مدينة الثكنات المدافعة عن شرف العصر وعقله وضميره:

(رغم الأبعاد المرصوده

ودروبى المسدوده

رغم الأنباء المشئومه

عن قتلى.. قتلى.. قتلى

رغم البومه

ومشانق ملء العتمة من حول تتدلى)

(سميح القاسم: م. ن. ص ٥٠٩)

وطالما كانت هذه هى حالة الشاعر، لحظة إعداده لخطابه الشعرى إلى المدينة العربية الثائرة، إبان حصاره الشخصى ونعيق البومة بشنقه، فإن صدى الإيمان، يتقطع، كما تتقطع المكالمة الهاتفية، أو كما تدق أحرف البرق على مسمع المتلقى بقوة كما تتحول صنعاء فى النهاية، من صورة المدينة المفردة «صنعاء» إلى أرض اليمن الموعودة بالتغير، والنصر الأكيد على الرغم من كل المشانق:

(أو من .. أو من.. أومن..

يمنى المعبود

سيعود سعيد

فكهوف الشاى الأسود والقهوة والقات

صارت ثكنات

ورجالى.. من أسيوط .. وبور سعيد

كثر.. كثر.. والنصر أكيد..)

«سميح القاسم: أختى صنعاء م.ن.ص٥٠٩»

وهكذا يجمع الشاعر فى صيحة انفعالية حادة بين مساحات شاسعة لكل من(أ) الأمكنة « يمن الكهوف فى العصور الوسطى، واليمن فى العصر الحديث بأسلحته وثكناته، وتحولاته، وبين شمال الدلتا وجنوب الوادى..»

(ب) الأزمنة «يمن السحر القديم بقوته وقامته، ويمن الثورة المعاصرة»

(ج) الشخصيات «الشاعر المؤمن بقضية أمته العربية الكبرى. وأشقاؤه باليمن ورجال من وادى النيل من شماله وجنوبه..»

ويقبض الشاعر على هذا الكل الشاسع من الأزمنة والأمكنة والشخصيات الفاعلة، فى لحظة من لحظات الإيمان، بقهر القهر الاجتماعى ـ الحضارى.

(٣) تجربة المدينة فى شعر البياتى:

١ـ وفى قصيدة عبد الوهاب البياتى«إلى ثوار اليمن»،ينطلق الشاعر من إيمان مطلق بقدرة الشعب اليمنى العريق على قهر القهر الكهنوتى الذى رسخ فى نفوس وعقول أبناء اليمن ردحًا طويلا من الزمن.. ومن هذا المنظور المعرفى يصور البياتى الطموح الشامل لأبناء اليمن،الذين عرفوا

بحبهم الشديد للمعرفة، صنو كل حرية، اجتماعية كانت أم سياسية.

ويتخذ البياتى من ثورة اليمن مرآة تصقل الموقف المعرفى للشاعر الساخر من كل ألوان الدون كيشوتية: الفكرية والسلوكية على السواء..

ويبدو الملك اليمنى البكّاء فظاً بمطلع القصيدة غليظ القلب، ذا عاهات عقلية مزمنة. وإلا كيف يتمنى له أن يصدر أمراً مثل ذلك الأمر العقيم:

(أمر الملك البكاء

أن يحفر فى إبره

بئر فى الصحراء

أن تضرب أعناق الكلمات

أن يطفأ ضوء النجمات)

• عبد الوهاب البياتى: إلى ثوار اليمن من ديوان النار والكلمات، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، ١٩٧٢ .ص٧٠٧،.

وتقلب حركة الصحراء الموقف الساخر كله رأسًا على عقب، وذلك بفضل ثوار المدينة.. ولا ينسى الشاعر الأبعاد الإنسانية العليا لثورة صنعاء المعاصرة، فأعداء الثورة، بالإضافة إلى أنهم أعداء للتطور الحياتى - الحسى: الاجتماعى - الاقتصادى للشعب العربى فى اليمن، إلا أنهم يمثلون للشاعر - فى الأساس عدواً لدوداً للمعرفة، للنور، للمثل العليا، للخير المطلق..

ويؤكد الشاعر مرة أخرى على مدى إيمانه بالكلمة الصادقة، العملاقة، صانعة الثورة، محققة النصر على تراجيديا، «الملك البكاء»:

(لكن الثوار

في صنعاء

حفروا للملك البكاء

قبرا في الصحراء

هزموا الأقزام العور

أعداء النور

نصبوا خيمات

في صيف الواحات

ملوا مثواهم

عبروا حائط مبكاهم

قتلوا الليل الجاثم

في صمت الكلمات

رفعوا الرايات

فوق حقول النار

صنعاء الثورة

حفرت للملك البكاء

قبراً في الصحراء)

«البياتي: إلى ثوار اليمن»م.ن.ص٧٠٧/٧٠٨».

٢ـ وتصور قصيدة البياتي«صنعاء الثورة» من خلال بعدين متنازعين أشد التنازع وأعمقه، وأعني بهما، بعد أعناق الكلمات، العاليات، كضوء النجوم، أما البعد الآخر، فيمثل له الشاعر، بهؤلاء البشر، الأقزام، المصابين بالعور،

والحقد، الذى هو عمى نفسى، مكمل للعمى الجسدى وتبدو صنعاء كمدينة ثائرة فى قصيدة البياتى وهى تتحرك قدماً للأمام بعوامل ذاتية محضة، وكانت الثورة قد ملأت على أهل اليمن نفوسهم كلها، وشدت أرواحهم لرفض الثبات للقرون الوسطى شدا، حيث تراهم وقد فرغت نفوسهم من الصبر على الجمود، والجهل، والفقر، والأوبئة، والدموع، والدم، والصمت فراحوا، بفعل عامل داخلى يتحركون..

«نصبوا خيمات

فى صيف الواحات

ملوا مثواهم

عبروا حائط مبكاهم»

كما يبدو ميكانيزم الثورة فى هذه الصورة الشعرية، فعلاً ديناميكياً محضاً حيث نرى الطبيعة ذاتها تنشط الفعل الجماعى - الداخلى للثورة ضد الليل (الظلم) الجاثم على أهل صنعاء، فى هذا الصيف، الحار، الدافع لنصب الخيمة العربية، وما يدفعهم إلى ذلك كله هو هذا الملل الإنسانى من الركود أمام جدار غليظ لعصر كامل من الدموع والأهوال والخوف والدم، على نحو ما يعبر أبو الأحرار اليمانيين الشهيد الشاعر محمد محمود الزبيرى فى وثيقته الرائعة عن الثورة اليمنية الحديثة والمعاصرة.

«يراجع: المنطلقات،ط ١٩٨٣ ص٢١».

٣- لقد استطاع البياتى فى كلمات بسيطة أن يمسك بتلابيب الحكاية كلها،حكاية مدينة نائية، مغمورة، وسط المدن العربية، حتى مطلع الستينيات، وكأنها كما أطلق عليها الزبيرى،(واق الواق) وفى لمسات الفنان يضرب الشاعر، عرض حائط المبكى، لمدينة صنعاء فى العهد الإمامى المباد ، ببعض كلمات تعبيراً شعرياً جميلاً:

فى صمت الكلمات

رفعوا الرايات

فوق حقول النار

صنعاء الثورة

حفرت للملك البكاء

قَبراً فى الصحراء)

وهكذا تمكن(البياتى) أن يلتقط لإحدى المدن العربية الثائرة صورة نفسانية متحركة، من خلال عدسة شعرية شديدة الحساسية لمكونات الطبيعة الإنسانية، ومدى تفاعلها مع المتغيرات الحضارية، المنفعلة بها، والفاعلة لها على حد سواء..

(٤) تجربة المدينة فى شعر أدونيس:

(.. إذاً أدعو إلى تواطؤ الهمس والشمس العنق والأفق - إذاً، أشبه غمدان بالنهار وبلقيس بالليل، وأنا بينهما الهديل) .

•أدونيس:المهد، مجلة اليمن الجديد،ع(٢) ، السنة(١٤) إبريل ١٩٨٥ ،ص٧٤،

يمهد الشاعر هنا لحكاية طويلة، وكثيفة من حكايات عالم الإنسانية الغامض، المجهول والمتشابك مع عالم آخر من عوالم الطبيعة(الشمس - الليل - النهار)والمعرفة التى تخوض مجاهلها أعناق الإنسان فى وسط آفاق الكون.

ويبدو المسرح الشعرى منذ البداية ممتداً إلى مالانهاية، حيث يمثل (غمدان) دورة النهار الأبدية، بينما تمثل (بلقيس) دورة الليل الأبدية ذاتها، بينما نرى الشاعر الوديع وهو يقف بين الدورتين كالهديل الذى يغنى امتلاء هاتين الدورتين بأصداء الوجود والتاريخ حيث (تواطؤ الهمس والشمس) .

سبعة آفاق تغطى سماء المهد، ويتجلى التاريخ الأخضر عبر جغرافية الصحراء حيث الوطن الذى يكسى بالرمل وهو يبسط ملامحه عبر(مهرة) حبر الشاعر الحالم اليقظ معا.

وكالشاعر السابح فى ذاكرة البشرية كلها يخاطب أدونيس فى حوار داخلى عميق ضمير الأرض العربية باليمن السحيق الموغل فى القدم وها هى ريشة الفنان تعمل:

(شجرُ أيامه عار، والجذر الذى نماه يأخذ شكل الصحراء وها هو التاريخ يلفُّ

يكتسى بالسراويل والوطن يكتسى بالرمل

لكن هذا الظاهر لا يعرف من هو

يعرفه باطن لم يحن ظهوره

بالغياب يمتحن ويستقصى وباسم الحضور يسن شفرة الكتابة ويحزّز هذه الأرض) . ثم نراه يقابل هذا الظاهر «المحايد» عبر موقف مفاجئ بمهرة عربية معاصرة، شديدة الجموح، إنها مهرة الحبر فى سهول الحلم:

(إنها مهرة الحبر تخبُّ فى سهول الحلم

لكن لأحلامه طبيعة الجبال

محارات وقواقع يلفظ بها موج الذاكره

الزبد ينعقد أساور فى معصم الشاطئ

والصخر صنارة الهواء

ورأى أن لأيامه جسداً تمسحه بريشها

وأن دورية غابات تحترق

كيف يحرر. هذا الأفق الذى يلتهمه منشار الرعب؟) (ص٧٤)، ويقطع أدونيس بمنشار الرعب - هذا - كل صلافة الحاضر، وصلابته، فيروح

منسلخًا من أنقاضه، متوهجًا مع «رامبو» بين حمرة عدن و «تباريح المندب»..

٢ - وعلى هذا النحو تُكَوِّنُ «المهد» قصيدة موحدة بين شطرى اليمن الواحد و.. (وأخذت عدن تتراءى قصيدة لم تكتب، وكان (رامبو) قد حاول استخراج حبرا آخر من كيميائها، لكن خانته كيمياء العصر ص٧٦)، وتبدأ كيمياء الكلمة تذّوب الأبعاد الجغرافية - السياسية، وتوحد الشطرين فى الأفق الثالث من المهد.

(أتحدث مع عدن وتوحى إلىّ صنعاء

تسير معك الأولى وتقبل إليك الثانيه

فيما تَجْلِسُ حولها الجبالُ كمثل شُهب هدها السير) (ص٧٦)

ويبدأ الإلهام الشعرى فى قراءة التراث الشعرى للجزيرة العربية كلها، فيكتب جغرافية الروح:

(صنعاء، تسندنى أشجار السدر

تظللنى أشجار العرعر، تحضننى بيوت أعشاش

تواكبنى مدرجات سلالم

وحين أنخفضُ فى تهامة، وألتبس بعشب الأقاليم

تتخطفنى نباتات تتآلف مع الصخر

ونباتات تعشق الملوحة

وتنفجر أمامى الأودية حقولاً فيضيه

وهاهى المياه أمهات يرضعن النخيل والأثل

والآراك والطلح

ويرضعن حشائش لا تفهمها اللغة

صنعاء ـأستسلم لمهرة الحبر وألقى رأسى على خاطرة أحلامها)

ثم يلقى بحبل الود:

(لى فى تراب اليمن عرق ما

والخريفُ الذى يتساقط من أعضائى ورق يكتُبه مَهبٌ

المرارات يتساقط فى خيط يجيء من جنائن علُقت

بقدمى كوكب تائه

جنائن تنعكس فيها الفصولُ وتعوم أشلاء النهار والليل

جنائن أجهدُ فيها أن أعرِّى الرّقيم والكهف

إن الأمس نصل اللقاح حيث يرقد غبارُ الطلع

أجهد أن أكشف وحدة الشفاه بين الزهر والنخل

وأن أنقشَ الجانب الآخَر من عُمْلة السّر) (ص٧٧)

وبعد ما نراه يوتر قوساً كسهم الكينونة، يهبط كنسر كهل يرفض السقوط المهين، فيحتض التاريخ الأسطورى (لذى يزن)

(لى فى تراب اليمن عرق ما

أقدام حديدِ نسق المكان، نساء ينقشن قبلاتهن

على شفتْى عصر يتغطى بالأسمنت

ليس لذى يزن إلا أن يُغالب أسوارا يحتضر

وراءها الأسرى وإلا أن يستطلع الدروب فى آثار خطواتهم

ليس له إلا أن يكرر قراءاته لأبجدية الغبار) (ص٧٧)

ومن قراءاته لأبجدية الغبار، تبدأ صفحات صنعاء كمدينة تتجلى أمامنا فى سرعة ولطف فى آن:

(صنعاء ـ نوافذ بلطف الطفولة
ممرات كأنها الكتابة، وبين الخط والخط فواصل
وحركات توشوش للقناطر خيول، وهذا القوس
حاجبان، وثمة أقمار تقفز من أعالى البيوت، ومن
أطراف المآذن، ينكسر شعاعها ويلتئم غلائل
وعباءات، وفى الأزقة المرصوفة بأسنان تاريخ
تشيخ كنت أتخيل وقع قدمى مملوءا بأشباح لهن هيئة
الكواكب) (م. ن. ص٧٨)

٣ ـ وفى الأفق الرابع يدخل الشاعر سوق المدينة ليستجلى فائض القيمة (مظلة الأحزان الإنسانية) ويفضى فى السوق الاقتصادية بكارة لغة التعامل البشرى ويحطم نسق الجملة الاعتيادية، ليبنى نسق لما قبل لغة التاريخ البشرى:

(حق العشرين بعشرة، يا بلاش يا بلاش يكرر طفل نداءاته يسحب خيوط صوته بين سوق البز وسوق النحاس، فيما يرفع مرآته الصغيرة فى اتجاه شمس تتسكع بين الأرجل وفى أريج من البهارات تتشابك الأسواق أوردة وشرايين فى هذا الجسم الذى ليس من واقع ولاحلم، بل مزج عجيب منهما..

«صنعاء، آخذك بين ذراعى، تمشى مع رجال يرفعون النهار مظلة أحزان مع نساء يحملن على أكتافهن هموماً بلون الزبيب وليس لأقدامهن إلا شهوة واحدة: أن تقبلها الريح.

قناديل وجامع أروى يتكئ على (رياضيات) سبأ، قناديل انطفأت ولها شرارة الوحى، أقرأ أسرارها متنامتنا وأرجئ، الهوامش والتفاصيل ثمة عصف ما وأسألك أيتها القناديل: أين الساهرون ومن يمسك بالزناد) «م.ن. ص٧٨»

ثم تأتى الهوامش والتفاصيل الأنثروبولوجية، كبقايا حفريات غائرة فى ضمير ما قبل التاريخ (أول السوق/ مهلا - ليس هذا ماء بل دم ليس هذا جدار بل العمود الفقرى لرجل قال مرة كلا.

آخر السوق/ امرأة كوكب أبنوسى يسبح فى زائير التنهدات «ألن نلتقى بعد؟») (ص٧٩).

وبعد سرد قصصى بارع لحكاية سريعة كالبرق (وكانت الأسواق تهدر وتتموج فيما كنت أستعيد قول الهمدانى «لاتلحق بحسناء صنعاء امرأة من العالم».

وتتخذ كيمياء المخيلة مسارها نحو تحديد العنصر المشتت المتناثر أقول عدن وصنعاء وأضمر هذا المركب - المهد) (ص٧٩).

ثم يأتى التفسير مفاجأة، حيث يمتد (المهد) عبر مسارات شاسعة «.. نحن آسيا وإفريقيا مغسولتين بماء المستقبل، مكسوتين بسعف البدايات، ولسنا من عصر المعادن بل من عصر الإنسان»

أقول عدن وصنعاء وأعنى هذا المركب - المهد/

- كيف لغمدان أن يظل شابا منذ آلاف السنوات؟

- كيف أجيب وأنا حصنت غمدان بمبهمات؟

(إكليل الهمدانى)، ثم يبدأ أدونيس فى إبداع مدينة

مبهمة معادلة لصنعاء المتخيلة بين بعدين: ماضى

سحيق وآت بعيد:

(سوق الحرير، امرأة من بُنّ سبأ، ثوبها تعريش

بطر وتخريم شهوات حافية وكماها طائران

لوح: «أبكار النساء كإناث الخيل

لايسمحن إلا عن صهيل ومغالبة» (بلقيس

سوق الحب، نقش:) هذا العالم لايحلوفى عينى

ومالا يحلوفى العين لايحلو فى الفم».

سوق الذهب، لوح: «كل قريب شاسع»..

نقش: «يزهد العاقل كأنه الموت، ويعمل كأنه الأبد»

سوق الفضة، نقش «يوقن الصائغ ليصلح نفسه، ويتقن ليصلح الدنيا».

سوق القات: رقعة «تدرك يداى مالا تراه عيناى»

سوق العطارة، رقعة: «يذهب عنى ما أريد، ويأتينى مالا أريد، »

سوق الزبيب، نقش «أنا راعى الحى فإذا سكوت ضاع» (ص٨١)

وبجرة قلم يرسم أدونيس ملامح الهامة الشعرى الذى يتبع خطاه: (أهبط معها إلى البدايات كى أحسن اكتشاف ما يأتى، شقائق نعمان سلال عنب تنهض من أسرة التلال) (ص٨١)

٤ - وفى الأفق الخامس، تأتى ساعة المقبل، الساعة السليمانية، حيث طاقة المخيلة تعمل بأعلى وتيرتها ويصعد الشاعر عمل هذه المخيلة بغصن أخضر.

(إنها ساعة المقيل - أربط مخيلتى بغصن أخضر وأخلى جسمى من دبيب الهواجس.

ماذا ؟ فى قرارتى وخزٌ ناس يأكل بعضهم بعضًا ثمن الرأس منديل ولاشىء إلا السلاح والصياح) (ص٨٢)

ومن قصة الخطيئة الأولى (قتل الإنسان لأخيه الإنسان) يأتى ملمح آخر من ملامح تقدم العصر: «وخيل إلى أننى أسمع صوتا بلفظه فى الصحراء

يتحدث عن قمر صناعى استقال من الجاذبية، عن مستوصفات للنساء لآليات، عن فنادق للكلاب وأعراس للقطط.

وتراءت لى جذوع بشرية مبتورة، تلتئم حولى تارة وتتمزق تارة فى أحشائى) (ص٨٣).

وتراه يسبح فوق (رماد هذه الأزمنة)، مثلما يذهب ظنه الجميل، لينسج التآخى بين (النسيان) و(الذكرى) فينفى التناقض الجذرى بين الحداثة الأوروبية أدباً روائيًا من (كانط) فلسفيًا حتى الكاتب الروائى الكبير دوستوفسكى أدباً روائيًا كما يعبر عنه بوضوح فى عمله الروائى الخالد (الجريمة والعقاب) يقول أدونيس حول إزالة هذا التمثل المعرفى - الكاذب:

(هكذا ذهبت مع ظنى الجميل...

فجأة رأيتنى أستسلم لألف لحظة تنضح برائحة عود يؤاخى بين النسيان والذكرى، وأصغى إلى حكيم يملى، «كلا لن تجد الطبيعة زهوراً جديدة إلا فى جراحنا، كلا لن يحظى تاريخنا بنبضة إلا فى منفانا) وحسبت أن آسيا العجوز تجلس فى أوراق أروى والفصول تتبادل قمصانها بين «ذى يزن وعشتار» ..م. ن. ص ٨٢

ومن عروبة القلب، تتحول صنعاء إلى جسد عصى على الصور (تنهض فى قصائدنا أبواب وشرفات نكتشف زوايا من جسد، صنعاء لاتزال عصية على الصور تسمح كلمات فى حنجرة عدن، لاشواطئ لها) (ص٨٣)

٥ - ويحول شاعر التحولات النشوة الحسية للغات إلى نشوة منبعها (الصبوة) وانفجاراتها على النحو التالى من التجليات الواعية: (نشوة: حين تأسرك العاصفة استسلم، لكن كن الوتر الذى يعزف الريح).

(حكمة: الغبار حكمة اليد، والعتبة غريزة القدم

أمثولة: أرضعت الشمس عدنا ونسجت لها غلائل لاتخرقها أظافر الزهر. شطحة: النجوم فى صنعاء قطيع، والقمر راع يتوكأ على عصاة وراء سياج الفضاء.

أمامك مكاشفة: لكى لاتتعثر فى طريقك أو تسقط قل لقلبك أن يترجل أو يمشى أباك) ثم يترجل القلب بهذه الترنيمة الجميلة التى تحمل فى جوفها نداءً لليمن الخيمة الحلم. كمدينة عربية تحمل بذرة المستقبل الدافئ لأبنائها (لى فى تراب اليمن عرق ما.

من أجل شوارع ترسم شامات فى وجه النهار
من أجل ليل يلبس النجوم قلائد وأقراطًا
من أجل أراغن تضحك وتبكى فى سريرة كل شىء
من أجل غرابة تهيمن على أحشائى
من أجل أيد تنسج البكاء خيامًا للحلم
من أجل مجهول أنغرس فيه وتنغرس أرومة الخلق
أقول فى تراب اليمن، لى عرق ما، وأنتمى إليه،
بلدا بلا عمر كأنه وجه) (ص٨٥)

ولربما تكون تلك المبررات الستة هنا جزءاً مكملا شعرياً لتلك التساؤلات السبعة فى الأفق الثالث، مع قطع قولى فى الإجابات - المبررات بالانتماء الذى هوفى الأصل لحظة العثور على لحظات المكاشفة العليا فى مدرجات

المهد، وما يربط - هنا - بين السياقين هو الصورة الشعرية القائمة بين كل من «مهرة الأحلام» فى حقبة التساؤلات و«خيام الحلم» فى حقبة التجليات.

ويعبر الشاعر عن ازدواجية الصوت، وحوارية المدن، وتلبس الشخوص لحظة تحوله إلى الأفق الاخير رحلته إلى المهد.

(وكيف أكون المفرد وما أنا إن لم ألبس الشخوص كلهم، إن لم أكن هذا الجمع؟ انظروا إلى المشهد يتحرك فيه الخليفة والإمام القاضى والفقيه المشرع والشرطى الأمير والجندى، أعنى يتحرك المتمرد والمرتد، الثائر والعاشق، الخارج والشاعر الصعلوك والفارس) (ص٨٥)

وتواكب حركة التاريخ بوجهيه حركة الطبيعة الإنسانية بشطريها (القلب/ الذهن، الجوهر/ النوع) وبين كل من التراجيديا والكوميديا اللتين يتعاقب عليهما - فى تناقض مدهش - وكل من العظيم والحقير فى حركة من المحاكاة التى لاتقل عن حركة الطوفان نفسه ويجد الشاعر حركة المدينتين اليمنيتين الكبيرتين جدلاً حضارياً أصيلا.

٦ - وفى الأفق الأخير يصعد الشاعر من العالم النسبى، المحدد باليمن مدينة وحضارة، تاريخيًا وما قبل التاريخ، إلى العالم المطلق اللانهائى وتنهض المخيلة بسيل من الصور التهكمية الساخرة فيزعم (أن التاريخ كثيراً ما يأخذ هيئة شاعر ضيف يأسره الغناء اليمانى).

أتحدث عن هذا الكون الصغير - الإنسان وعن شهوته لكى يحتضن الكون الكبير ويلبس اللانهاية إذاً من إشعاع البشر ومن مراكب الظن أخذ هذه الحكمة:

ليس الإنسان هو الذى ينوء بل الطريق، وسوف نتلألأ فى هذا الكسوف العربى، نفتتح طريقاً آخر وتطلع شمسنا الثانية) (ص٨٧).

والآن يمكننا أن نقرر باطمئنان تام. بأن حداثة أدونيس من خلال قصيدته الرائعة حقاً (المهد) مشبعة على خلاف ما يظن البعض بتفاؤل تاريخى عربى، وأن منظورها للحضارة العربية - الإسلامية، منظور ينطلق من أمل فسيح، ورجاء عميق بانتصار العرب: إنساناً وإبداعًا، وبأن شمس العرب ستبزغ ثانية على الدنيا، وذلك. بشرط أن تتفجر الطاقات الروحية الهائلة لإنسان هذه الحضارة العربية الإسلامية، وعندما يقول (أدونيس) فى (المهد) إن «صنعاء لاتزال عصية على الصور». فإن فى ذلك افتتاح لنوافذ الغد، وشرفات المستقبل الرائع لمهد كل العرب إبان شموخهم الحضارى العظيم.

الفصل الرابع

تجربة المدينة فى إطار حركة الشعر العربى الجديد باليمن.

(١) إشكالية ملامسة الواقع فى الشعر العربى الجديد.

(٢) تجـربـة المدينة فى البـدايات الأولى فى حـركـة الشعر العربى الجديد باليمن.

(٣) تجربة المدينة والاغتراب الحضارى.

(١) إشكالية ملامسة الواقع فى الشعر العربى الجديد:

يمثل ديوان الشاعر محمد أنعم غالب مرحلة الانتقال فى حركة الشعر العربى المعاصر باليمن من الاتجاه الرومانسى إلى الاتجاه الواقعى الذى سلكه الشعر اليمنى، نتيجة عوامل شتى منذ الخمسينيات من هذا القرن.

ولقد ولدت الإرهاصات الشعرية الأولى للشعر الجديد عند «باكثير» و «الشامى» ذلك الديوان الفريد للشاعر محمد أنعم غالب، وهو ديوان «غريب على الطريق».

وكما يلاحظ عبدالعزيز المقالح فى تحليله للقصيدة الأولى فى هذا الديوان «عند الغسق» السمات الأساسية لمرحلة الانتقال التى خطط لها الشاعر منذ الخمسينيات فى كل من (المحتوى) و (الشكل) معاً:

(هى بداية جيدة حقاً، وإن كانت بالضرورة تحمل نواقص البداية: شكلا ومضموناً، فالشكل لم يسلم من التعثر الوزنى والمضمون كان ما يزال رومانسياً حتى التعبير والمفردات نفسها، مما كان متداولا فى قصائد الرومانسيين، وتتناسب مع رؤيتهم الكئيبة نحو الطبيعة والأشياء.. وقد تخطى هذا المستوى بعد ذلك من خلال التمرس والتعامل مع اللغة والتشكيل).

«المقالح من البيت إلى القصيدة: دراسة فى شعر اليمن الجديد. ط (١) ١٩٨٣ ـ ص ٤٨ـ ٤٩.

ولن نعود مرة أخرى إلى بيان السمات الفنية التى تميز بها الشعر الجديد ولكننا نقف فحسب عندما يسمى بالمعايير الموضوعية التى تفصل بين الاتجاهات الفنية الكبرى فى الحركة الأدبية بين المذاهب الأدبية الكبرى.

ولقد عرضنا فى مكان سابق للمفارقة التى تعرضها (الحلقة الوسطى) من تطور تلك المذاهب الأدبية، أعنى الحلقة الرومانسية فى (سلسلة) هذا التطور الأدبى بين (الواقع الفعلى) وكلٍّ من (الفكرة) و (الخيال) فالوهم. فالغربة الذاتية التى يتمتع بها الرومانسى فى علاقته بالزمن (المتناهى) تقيم عادة «شرخًا بين الواقع الفعلى» و «الفكرة» من الناحية النظرية، مثلما تقيم فى الوقت نفسه انفصالا بين (الواقع) و (الإمكان).

ويحاول الشعر الجديد باليمن ضمن الحركة الشعرية العربية الجديدة كلها العودة إلى الانطلاق من هذا (الواقع) المشتت، مخلصًا هذا (الواقع) من الإسقاطات الذاتية التى عملت على طمس الحياة الحقيقية وتطورها فى الشعر الرومانسى(*).

لذلك نجد الشاعر محمد أنعم غالب قد تمكن من (تلك القدرة على «ملامسة الواقع» اليمنى، والتعبير عنه تلقائيًا وبعفوية لا ينقصها الفن، وببساطة لا تغفل عن رصد ملامح المعاناة بعمق ورهافة إحساس) (المقالح م. ن. ص ٥٠).

ولا شك أن فى حركة الشعر العربى الجديد محاولة جادة من محاولات إعادة التكامل بين أفضل ما فى كل تراث الشعر الإنسانى من معنى التعبير عن (الحياة) فى مسيرتها الطويلة عبر عصور التاريخ الثقافى للبشرية.

وإذا كانت الرومانسية لا توثق العلاقة بين الواقع الحقيقى المعطى والعالم المثالى توثيقاً حقيقياً فإن (المثل الأعلى) الجمالى والأخلاقى معاً يظل أيضاً

(*) مازال تعريف هذا المصطلح الأدبى يمثل قلقاً فى أغلب الدراسات الأدبية المعاصرة، حيث نجد الترجمات الإبداعية التالية كضد للاتباعية، والوجدانية كضد للنزعة العقلانية الغالبة على الشعر التقليدى، هذا بالإضافة إلى قلق الكتابة العربية لهذا المصطلح نسه.

يظل أيضًا متعاليًا ضمن سعى الشاعر الرومانسى فى معانقة للزمان اللامتناهى.

بيد أن (المثل الأعلى الحقيقى لا يوجد، بأية حال، فى الما وراء: إنه يكمن خلفنا بمقدار ما يكون قوة دافعة لنا، وهو يوجد (أمامنا) بمقدار ما يكون هدفًا يستحثنا، لكنه فى الحالتين كامن بداخلنا: وتلك هى حقيقته»).

«د. إمام عبدالفتاح إمام: مفهوم التهكم م. س. ص ٤٥».

إن اتسام حركة الشعر العربى الجديد بالواقعية، لا يعنى الاتكاء على (الواقع المعطى) فى تصوير المعاناة (الفردية) بل يعنى محاولة التزاوج بين (الواقع) و (الإمكان) فى التعبير عن (معاناة) عفوية، ليست (أنا) الشاعر التى تعبر عن هذه (المعاناة) إلا وسيلة فردية للتعبير عن المعاناة الجماعية، التى تستقى الذات الشاعرة منها ينابيع رؤيتها، الأمر الذى يعدل كثيرا من طبيعة التجربة الشعرية فى الاتجاهات الشعرية السابقة (الكلاسيكية) و (الكلاسيكية الجديدة) و (الرومانسية).

ويمكننا القول من الناحية النظرية البحتة، إن الشعر الجديد، ليس مجرد حركة رافضة للتراث الفنى والأدبى للمذاهب والاتجاهات الأدبية التى عرفتها البشرية. كما أنه ليس فى الوقت نفسه مجرد تقبل للاستمرارية الجوفاء فى حركة التراث الأدبى القومى أو العالمى، بل إن حركة الشعر الجديد محليًا وعالميًا تمثل أعلى مراحل التطور الأدبى فى الشكل والمضمون على السواء.

لقد حافظ الشعر الجديد على مبدأ (الكلاسيكية) الجوهرى وهو (ملامسة الواقع) أو مشاكلته بشكل ما مثلما حافظ على (عفوية) التعبير عن

(المعاناة) كما عبرت عنها الحركة الرومانسية فى أدبنا العربى وآداب الأمم الأخرى.

بيد أن عملية التركيب الفنى للشعر الجديد قد أفرزت - شأنها فى ذلك شأن كل ألوان التراكيب فى العلوم الطبيعية والإنسانية - نتاجاً نوعياً جديداً لطريقة التعبير عن هموم ومعاناة الشعراء الذين أصبحوا - فى آن معاً - فى موقف المعبرين عن لسان حال عصرهم ومجتمعاتهم، بقدر تعبيرهم عن (الأنا) الشاعرية. لم تكن النزعة الشعرية المشاكلة للواقع فى شعرنا العربى القديم بعيدة عن الواقعية، فالشعر الجاهلى كله، تعبير (عفوى) عن هذا (الواقع) الذى طبعه الشاعر الجاهلى بفطرته البدوية. الأمر الذى جعل هذا الشعر «معلقاً» فى نفوس العرب، والإنسانية المتحضرة على مدى العصور ويمكننا أن نجد - على ضوء ذلك - المعنى الحقيقى لقول القدامى بأن الشعر العربى القديم كان «ديوان» العرب مثلما كان الشاعر العربى القديم (لسان) القبيلة الصادق.

وكل ما يفرق بين التجربة الشعرية العربية القديمة والتجربة الشعرية الجديدة فى عصرنا، هو الفرق القائم بين «عفوية» التعبير الشعرى عند الشاعر القديم، (والوعى الذاتى) للشاعر العربى الجديد بها يجرى فى (جوف) الواقع القائم وما يحمله فى طياته من عوامل «الصيرورة» و «التحول» الضروريين بالنسبة لإحساسات الشاعر المعاصر بروح العصر.

ولقد فرّق النقد الكلاسيكى بين (الواقع) الفنى والواقع السطحى منذ زمن بعيد فى نقدنا العربى القديم وفى النقد الكلاسيكى العالمى منذ (أرسطو طاليس) فى كتابه (فن الشعر).

قال العرب: «أصدق الشعر أكذبه» ولا يعنى (الكذب) الفنى هنا غير مفارقة الشاعر الواقع السطحى للأشياء وللنفس البشرية.

كما رفض (البحترى) وهو الشاعر الممثل للسليقة العربية الشعرية (الواقعية) فى أبياته المشهورة التى كان يرد فيها على أصحاب مذهب (الصنعة):

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يكفى عن صدقه كذبه
والشعر لمح تكفى إشارته
وليس بالهذر طولت خطبه

ولكن كيف فهم النقاد العرب القدامى قضية العلاقة بين (الواقع) و (الإمكان) والتى هى نفسها قضية الشعر الجديد؟

ويحاول الدكتور محمد مندور أن يفسر قول (الآمدى) (فضائل) الشعراء فى تصوير (الواقع) وإن كان الشاعر - عند الآمدى - «لا يطالب بأن يكون قوله صادقاً» ثم تمسكه بعد ذلك بصحة المعنى.

والذى يبدو لنا هو أنه يقصد بالصدق صدوره عما (وقع فعلا) فالشعر كما هو معلوم ليس من الضرورى أن يكون صادراً عن (الواقع) لكى لا يتهم بالكذب وإنما يكفى أن يكون صادراً عن (واقع) نفسى، ولعل هذا المقصود بصحة المعنى، فالمعنى يصح إذا استجابت له النفس، أو أمكنها الاستجابة له عندما تتهيأ لذلك وهذا يصح حتى ولو كان مجرد (احتمال) أو إمكان).

«د. محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب: دار نهضة مصر «د.ت ص ١٣٤».

يحاول الباحث أن يطور - هنا - المفهوم المتوارث عند طبيعة (الشاعرية العربية) التى عبّر عنها البلاغيون العرب القدامى فى تعريفهم للبلاغة بأنها (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، ولقد سالت بحور من المداد عند الشراح (التفتازانى - مثلا - فى المطول على كتاب (المفتاح) من أجل تفسير معنى (الحال) الذى سكت عنه المقنن الأول للنظرية الشعرية - الجمالية عند العرب.

فما هذا (الحال) هل هو الواقع الخارجى (الطبيعة - أم المجتمع) و (الجمهور المتلقى) ؟ أم أنه الواقع الداخلى (النفسى) للشاعر المبدع؟

كما لا ندرى كيف فهم النقد العربى القديم العلاقة بين (الواقع) أو (الحال) وبين (الاحتمال) و (الإمكان). وذلك لأن فهم هذه العلاقات الجمالية بين الفن والواقع ستعرض نفسها من جديد فى التقييم النقدى لحركة الشعر العربى الجديد فرضاً قوياً.

ويناقش محمد غنيمى هلال فى كتابه «النقد الأدبى الحديث» القضية ذاتها عندما نراه يقف عند قول قدامة بن جعفر - مؤسس النقد الجمالى الشكلى فى تراثنا النقدى القديم «أحسن الشعر أكذبه».

ونراه يخلص إلى النتيجة المهمة بالنسبة لحركة التطور التاريخى العالمى للمذاهب الأدبية كلها فى قوله (فالصدق الفنى والواقعى دعامة الخلق، وبدونه لا يوجد فن يعتد به، وهذا رأى فلاسفة الفن جميعاً، فى كل عصر، وكل مذهب) «د. هلال: النقد الأدبى الحديث ط (٥) (١٩٧١) ص ٢٣٠».

يفرق أول منظر للفن الشعرى الكلاسيكى فى العالم القديم باليونان بين مفهومى «الواقع» و «الاحتمال» وبين «الشعر» و «اللاشعر» فى قوله (إن عمل الشاعر ليس رواية ما (وقع) بل ما يجوز (وقوعه) وهو (ممكن) على مقتضى (الرجحان) و (الضرورة) فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما

يرويانه منظوم منثور (فقد تصاغ أقوال «هيرودوتس» فى أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أو لم توزن).

بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما (وقع) على حين أن الآخر يروى ما (يجوز وقوعه)، ومن هنا، كان الشعر أقرب إلى الفلسفة. وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول «الكليات» على حين أن التاريخ أميل إلى قول «الجزئيات» و «الكل» هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله فى (حال) ما على (مقتضى) الرجحان أو الضرورة، وهذا ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص.

إن الممكن هو مقنع، ومالم يقع فلسنا نصدق بعد أنه ممكن أما ماوقع فبين أنه ممكن، إذ لو لم يكن ممكناً لما وقع. وإذا اتفق أن من صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعراً، إذ لا شىء يمنع أن بعض الأمور التى وقعت قد جاء متفقاً مع قانون الرجحان وقانون الإمكان، فعلى هذا الاعتبار يكون هو صانعها).

«أرسطو: فَنّ الشعر ترجمة د/ شكرى عياد (١٩٦٧) ص ٦٦/٦٤).

وإذا كان هذا الكلام واضحًا فى التمييز بين (الواقع) و (الإمكان) فى صناعة الشعر منذ العهود الأولى البكر للحس الواقعى فى التجربة الشعرية الكلاسيكية، مثلما هو واضح لنا اليوم التفرقة بين (الواقع) الجزئى، السطحى و(الواقع) الكلى - الفكرى، فإن هذا الكلام نفسه، قد سبّب لكبار المفكرين والنقاد العرب القدامى الكثير من (الصداع).

على نحو ما ترى فى تعليق (ابن سينا) الذى يقال (وذلك لأن أحوال الأمور، قد كانت (مطابقة) لأحوال ما كانوا يخترعون، وليس نفع ذلك فى (التخيل) بنفع قليل).

(هـ ص ٦٦ من المصدر السابق)

بينما نرى (ابن رشد) يقترب على استحياء من روح الشعر المفارق إلى حد ما من روح الشعر الذى عرفه عند أسلافه: (وليس من شرطه أن يحاكى الأمور التى هى موجودة فقط، بل قد يحاكى الأمور التى (يظن) بها أنها ممكنة الوجود، وهو بذلك شاعر ليس بدون ما هو فى محاكاة الأمور الموجودة من قبل أنه ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثال حال الأشياء التى هى الآن موجودة).

(م. م. هـ ص ٦٦)

يعالج الناقد العربى الكبير «حازم القرطاجنى» فى كتابه «منهاج البلغاء» القضية ذاتها، أعنى قضية العلاقة الجمالية بين الفن (الشعر) والواقع، رافضًا بحدة شرح معانى (أرسطو) فى صناعة الشعر القائمة على تفضيل (الواقع) الفعلى على الواقع الممكن أو المستحيل بحسب قانون الاحتمالات، وذلك لأن صناعة الشعر «لا تتعدى الممكن أو الممتنع إلى المستحيل وإن كان الممتنع فيها دون الممكن فى حسن الموقع من النفوس».

«منهاج البلغاء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس (١٩٦٦) ص ١١٦».

ويكرر «القرطاجنى» أيضاً ما سبق أن وقف عنده (الآمدى) فى العلاقة بين (الصدق) الفنى والواقعى فى التجربة الشعرية عند العرب.

فمدار (الأوصاف) بالنظر إلى ما يستساغ فيما يقول حازم إنما هو (على ما كان واجبًا ـ (واقعا)، أو ممكناً معتاد الوجود أو مقدره، والممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعى الإمكان)

«م. س. ص ٢٠٥»

وما يفرق بين فهم (أرسطو) الكلاسيكى وفهم (القرطاجنى) لطبيعة العلاقات بين (الواقع) و (الإمكان) فى الشعر هو أن (فكرة الممكن

والمحتمل لا تبدو عند حازم من الزاوية المعرفية، التى قد نجدها عند أرسطو، أو التى يؤكدها شراحه المحدثون، بقدر ما تبدو من زاوية وظيفية مرتبطة بالسلوك، وقدرة الشعر، على تحقيق آثاره وغايته الأخلاقية، إن الجانب الأخلاقى الذى تنطوى عليه مهمة الشعر، من وجهة نظر حازم يتعارض كل التعارض مع الاستحالة وكل قول بادى الكذب، واضح الإفراط.. والامتناع).

«جابر عصفور: مفهوم الشعر بيروت ط٢ . ١٩٨٣ صـ ٢٠٦»

وإذا رجعنا إلى شراح أرسطو المحدثين فى بيان طبيعة العلاقة الجمالية بين (الشعر) و (الواقع) و (الشخصية) الإنسانية التى يعبر من خلالها عن (المضمون) العام، للتجربة الإنسانية، فإننا نجد معالم (الاختلاف) و (الاتفاق) بين المذاهب الشعرية التى قطعتها الأنواع الشعرية المختلفة من أجل التعبير الفنى عن معاناة الإنسان فى الشعر تعبيرا فنياً صادقا.

يفسر (بوتشر) (Butcher) العلاقة بين (الواقع) الفنى والواقع التجريبى فى علم الجمال الأرسطى قائلا: (إن فحوى كتاب (الشعر) ومغزاه توضح بشكل لا لبس فيه إن الشعر ليس مجرد نسخة من الحقيقة التجريبية، أو مجرد (صورة) للحياة بكل تفاهتها وأعراضها.

إن عالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر وضوحاً من عالم التجربة، ذلك لأن الشاعر يقدم الحقائق الثابتة والدائمة المتحررة من عناصر الفوضى التى تشوش على إداركنا للأحداث الفعلية والسلوك الإنسانى، ويمكن للشاعر - فى تناوله لمادته - ألا يتجاوز الطبيعة لكنه لا يمكن أن يناقضها إنه يعيد خلق الواقع، ولكنه بعد أن يتجنب المستحيل والوهمى، وكل مالا يخضع لقانون، فالحقيقة الشعرية تتجاوز حدود الواقع، ولكنها لا تعبث بالقوانين، التى تجعل العالم الحقيقى معقولا).

«بوتشر: نظرية الشعر والفنون الجميلة عند أرسطو ص ٤٦ نقلاً عن المرجع السابق».

نخلص من كل ذلك إلى أن قضية العلاقة الشعرية، بين (الواقع) التجريبى والواقع الفنى، لم تكن قضية جديدة بالتجربة الشعرية المعاصرة فى أدبنا العربى المعاصر، بل إنها قضية الإبداع الفنى الجوهرية منذ أن عرف الإنسان طريق (الشعر) للتعبير عن تجاربه الوجدانية: الفردية والجماعية على السواء.

ولكن - كما هو معروف - فأن الواقع الفنى، مثله مثل الواقع التجريبى فى سيرورة دائمة، الأمر الذى يفرض على الشاعر المعاصر بثقافته المعاصرة معالجة هذا الواقع طبقًا لمعالم تطوره، وفى هذا تفترق النظرة الكلاسيكية للواقع عن النظرة المعاصرة له، وإن كان ذلك لا ينفى صحة المنطلقات النقدية القديمة فى تعاملها مع (الجديد) فى عصرها المنصرم، فالعلاقة بين الجديد والقديم فى كل عصر، علاقة نسبية وهذا ما فهمه (ابن قتيبة) منذ القرن الثالث للهجرة فهما نقدياً صحيحاً.

يجب علينا كذلك قبل التوجه لمعالجة تجربة المدينة (صنعاء) فى حركة الشعر العربى المعاصر فى اليمن معالجة قضية علاقة (الذات) الشاعرة بمضمون عملها الشعرى داخل القصيدة.

وتقودنا هذه المشكلة، إلى إعادة التأمل فى موقف الشاعر الرومانسى بمضمون قصيدته، حيث نجد (المفارقة) بين (ذات) الشاعر الرومانسى و (جمهور) متلقيه مفارقة واضحة حيث تنحصر - فى التحليل النهائى - فى علاقة - (الذات) الموغلة فى الذاتية فى شخص الشاعر (النابغة) الذى يحرك التاريخ بذاته فى مواجهة المتلقين السلبيين فى الغالب الأعم.

ويحتل موضوع (العبقرية) الخاصة مكاناً فسيحًا فى دواوين أغلب الشعراء الرومانسيين، مثلما يحتل (الجمال الأزلى) كمثل أعلى الحيز الفسيح ذاته.

بينما نجد الشاعر فى التجربة الشعرية الجديدة يحتل مكاناً وسطاً بين (مضمون) قصيدته ومجموع متلقى شعره، الشاعر فى التجربة الشعرية الجديدة إنسان جم التواضع، هو «واحد من الناس» كما يعبر أحد رواد التجربة الشعرية الجديدة فى اليمن فى قصيدته التى تحمل العنوان ذاته وهو يناجى (مثال) البطولة الفردية لأحد أبناء شعبه الذين قدموا أرواحهم فداء (لفجر الحرية) لبلاده: (فى صدره معارك، فى عينه وجوم يهم أن يدمر التخوم وذات ليلة.. كادت تطل من سمائها النجوم وكادت الغيوم أن تهاجر «صنعاء» تنفست دوراً، حدائقًا منائر) (عبده عثمان (واحد من الناس) من ديوان، مأرب يتكلم دار الهنا - القاهرة ١٩٧١ ص ٣٨).

لقد بالغت الحركة الرومانسية فى تقدير دور الفرد فى التجربة الشعرية والتاريخية للبشرية على السواء.

كانت القبيلة العربية القديمة تقيم الأفراح عندما يولد فى أحد بطونها شاعر ما، لأن الشاعر سيكون لسان حالها فى (المديح) (والهجاء) وظل الشاعر العربى القديم حامى الحقيقة اليومية البسيطة لبنى وطنه لا يشعر بالتفوق السامى على الآخرين إلا بالقدرة التعبيرية الأكثر كثافة، القائمة على امتلاك مخيلة فسيحة تسمح له بالتلاعب أو الحرب بالمشترك اللفظى، والترادفات، والمجازات والقدرة على رصد الصفات المختلفة للأشياء وكان الشاعر يتعامل كما يتعامل أى (فارس) فى القبيلة وكان عليه أن (يثقف) مخيلته بالصناعات المختلفة الخاصة بآلات الفكر واللغة.

ولكنه لم يكن يضع نفسه أبداً فوق جماعته التى أرضعته فروسيتها وفتوتها، ولم يقطع فى يوم ما (الثدى) الذى تغذى فى طفولته منه كمالم يمزق قط الحبل الصرى الذى ربط الجنين الوجدانى للشاعر بقومه، وإذا دفعت الظروف يومًا ما شاعراً عربيًا لمثل هذه الوضعية الزائفة، كان مصيره العيش فى رحاب الوحوش بالفيافى ولقد دفعت الظروف الحضارية للمجتمعات الإنسانية الحديثة منذ القرن الثامن عشر الشعراء إلى وضعية مماثلة، فتضخم الشعور بالذات إلى درجة المرض مما هيأ لظهور الشاعر الرومانسى الذى انعزل فى (برج) عالٍ فراح يبث من بعيد وبصوت متميز معاناته الفردية الكئيبة.

يعود الشعر الجديد مرة أخرى إلى المفهوم العفوى لدور الشخصية الإنسانية فى الإبداع الشعرى، كما عبّرت عنها الآداب القديمة، ولكن بعدما يعد لها وفقاً لروح العصر الحديث.

لقد استخلص المنظر الأول للشعر من التفرقة بين (التاريخ) والشعر، القول: أن الشعر أكثر نزوعاً إلى (الكليات) وبالتالى فهو أكثر قرباً من الفلسفة وأعمق مغزى من التاريخ.

وطالما أن الشعر لا يتناول إلا (الواقع) الشمولى فإنه ـ كما يرى بعض الشراح الجدد لأرسطو (يتناول الخاص المفرد الذى ينسجم مع القوانين العامة، كما أن شخصياته تنسجم هى الأخرى مع نماذج الفعل المعروفة عموماً، أنها تعمل وتتصرف على نحو ملائم وطبقاً للنمط الشائع..).

«لا نغبوم (ر): شعر التجربة ترجمة عبدالكريم ناصيف، الفكر العربى ع (٢٥) نظرية الأدب، فبراير ١٩٨٢ مجلد (١١) ص ١٧».

إن مفهوم الشخصية الأدبية كمنتجة للعمل الأدبى، أو كصورة إبداعية داخل العمل ذاته لتمثل التعصب المركزى للفكر والفن المعاصرين، مثلما

يدورحول الشخصية الإنسانية وتنميتها جل هموم العلوم الإنسانية والنقد الأدبى فى الأدب المعاصر كله.

ولكن كيف فهمت الآداب الكلاسيكية دور هذه الشخصية فى إلابداع الفنى؟ وكيف عدلت الرومانسيَة من طبيعة هذا الدور؟

ولا يمكننا بطبيعة الحال الاقتراب.. أدنى اقتراب من روح الشعر الجديد دون استيعاب ما لهذه السيرورة التاريخية - الأدبية؟ تلك السيرورة التى تمثل لب أية نظرية أدبية جادة لا ترغب فى مجرد الوقوف عند المبادئ والاتجاهات الخاصة لكل مذهب أدبى وقفة ميتافيزيائية مجردة، لتتأمل طبيعة (المحاكاة) فى الكلاسيكية و (التعبير) فى (الرومانسية)، أو الانعكاس) فى الواقعية أو (البنية) فى الاتجاهات الأدبية الشكلانية.

ولاشك أن هذه النظرية التجريبية المحضة التى تهرب من معضلة دراسة (التطور) و (النضج) ولغز الاتصال والانفصام، ثم الاتصال من جديد على أسس نوعية مختلفة فى المذاهب والنظريات الأدبية، ستظل تدور فى إطار الجمالية المدرسية العتيقة العاجزة عن فهم الإنجازات الأدبية والفنية الكبرى فى سيرورة التطور الأدبى فى أدبنا العربى أو فى آداب الأمم الأخرى.

(لنقل إن الكلاسيكية اليونانية، كانت رائدة فى فهم طبيعة الشخصية فى الآداب والفنون، مثلما كان التراجيديون - كما يرى - وايتهد - فى كتابه (العلم والعالم المعاصر) (الرواد الآباء للخيال العلمى) م. ن ص ١٦٥،.

ولم يكن ذلك كذلك إلا نتيجة لفهم الإغريق القدامى لمفهوم الشخصية

ويمكننا فهم طبيعة «الشخصية» الأدبية من مجموعة أقوال (أرسطوطاليس) فى كتابه (فن الشعر) حول تعريفه للتراجيديا.. (فإن

التراچيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما فى العمل و (الغاية) هى فعل ما. وليست كيفية ما، على الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة، أوضدها فتتبع الأعمال، فالتمثيل إذاً لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق، ولكنه يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال).

«أرسطو:فَنّ الشعر .س ص ٥٢»

ولكن المنظر الأول للأدب العالمى قد سبق أن استخلص النتائج التالية بناء على دراسة تطبيقية على (روائع) عصره (ثم إذا كانت التراچيديا محاكاة لفعل، وكأن يقوم بها أناس يعملون وهؤلاء يلزم، أن تكون لهم خصائص ما فى الخلق والفكر (فإننا ننسب إلى الخلق والفكر) حينما نصف الأعمال بصفات ما، وينتج عن ذلك أن للأفعال سببين هما الفكر والأخلاق، وعنهما يحدث كل نجاح وكل إخفاق فبناء على ذلك تكون (القصة) «فى الشعر» هى محاكاة الفعل، وأعنى بالقصة نظم الأعمال، وبالأخلاق ما ننسب إليه وصفنا للفاعلين بصفات ما، وبالفكر مابه يدل به القائل على شيء أو يثبت رأياً) . «م.س ص.٥٠» .

ولقد حاول (ابن سينا) الاقتراب من فهم جوهر هذا النص المهم فى النظرية الأدبية حول (الشخصية) الأدبية فى العمل الأدبى من زوايا (المرسل - المتلقى، والرسالة ذاتها) «وتكون الألحان فى أمور متحدث بها عند أناس ينشدون ويغنون على الهيئة التى يضطر أن يكون عليها صاحب هذا الخلق وذلك الاعتقاد الذى يصدر عنه ذلك الفعل، ولذلك يقال إنه أنشد وكأنه ممن له ذلك المعنى فى نفسه أو واحد شأنه أن يصير بتلك الخصال، ويكون كل منشد هو كواحد من المظهرين عن اعتقادهم الجد» هـ ص ٥٠ م.م) .

ويعطى أحد الشراح المعاصرين للنظرية الأدبية المعاصرة على ضوء المعارضة الواعية للنظرية الأدبية الكلاسيكية والرومانسية معانى جديدة للنص السابق وذلك فى قوله (خير طريقة نجمل بها بحثنا لشعر التجزية، هى أن نعيد النظر فى المسافة التى ابتعدنا بها عن الممارسة الأدبية التقليدية، وكتاب أرسطو «الشعريات» باعتباره الوصف الكلاسيكى لتلك الممارسة يعلمنا الكثير عن الأدب الحديث وذلك تمامًا لأنه لا ينطبق عليه بكل وضوح والواقع أننا ندرك حين نمعن النظر فى المدلول الكامل لنظرية أرسطو، أننا كنا نكتب «شعريات» جديدة لوصف الأدب الرفيع لهذه المرحلة بدءاً من عصر التنوير، ينبغى علينا أن نقلب نظرية أرسطو رأسًا على عقب.. وبينما أن انتصار (الشخصية) على (الحدث) هو الذى يميز، وإلى حد كبير الأدب الرفيع فى عصرنا الحاضر، فإن أكبر دليل على اختلافه عن أدب الحدث يجب أن يكون موجوداً فى وصف أرسطو للشخصيات الدرامية باعتبارها «وكلاء» "Agents" الحبكة وما يدعوه أرسطو بالشخصية (الروح العامة أو المزاج العام "Atha" ليس إلا صفة من صفتين تميزان الوكيل، أما الصفة الأخرى فهى التفكير (ديانويا "Dianoia" إذ يقول أرسطو الشخصية هى ما يجعلنا ننسب صفات أخلاقية معينة للوكلاء.

إذاً الشخصية هى الاتجاه الذى يشق فيه الوكيل طريقه، فى حين أن التفكير، على ما يبدو، هو المؤهلات الفكرية والبيانيةالتى يعرض الوكيل بواسطتها اتجاهه الأخلاقى ويدافع عنه) لا نغيوم - شعر التجربة م.س.ص ١٦٢.

قلنا إن (ابن سينا) قد حاول الاقتراب من مفهوم (الشخصية) عند المعلم الأول، فالشخصية هى ما يجعلنا ننسب صفات أخلاق معينة للوكلاء ولذلك

يقال عند (ابن سينا) إن المنشد (الشاعر) إذا أنشد (وكأنه ممن له ذلك المعنى فى نفسه أو (واحد شأنه أن يصير بتلك الحال).

ويتسم هذا الشعر (الإنشاد) الفردى أو الجماعى بأنه أقرب إلى شعر المعنى لا شعر التجربة: الفردية أو الجماعة، وهذا ما يفرق بين كل من مفهومى الشعر التقليدى والشعر الحديث، مثلما يفرق بين مفهومى الشخصية الأدبية فى كل من الشعر القديم، والشعر الحديث على السواء ولعل فى طابع الشخصية الأدبية التى تنشد شعرها بلسان (الوكلاء) قرباً من مفهوم (الشخصية النموذجية) أو (النمط) الأخلاقى فى الأدب الحديث كله، وما يرتبط بهما من مفهوم (المراتب) الاجتماعية.

ولكن الأثر الديمقراطى للعصور الحديثة قد قلب المفهوم التقليدى عن الشخصية كوكيل عن أنماط ومراتب اجتماعية، بحيث لم (نعد راغبين بقول المرتبة كضمان للجدارة الأخلاقية والواقع أن الجهد الكامل للأدب المعاصر (وهذا ينطبق خاصة على الرواية باعتبارها الأداة المعاصرة بالتحديد) قد انصب لقلب المراتب، فعلى شخصيات أدبنا الجدى أن تنال استحساننا رغم أننا لا يمكن أن نعطها ببساطة، تصنيفاً اجتماعياً وأخلاقيًا ثم نمضى مع القصة، بل يجب أن نعرف كل شىء عن هذه الشخصيات كأفراد متميزين م.س. ص ١٦٧.

وإذا كان الأدب القديم والأدب الرومانسى الحديث يستمدان من (الفعل) أو (الحدث) العام للقصيدة، طابع الشخصية النمطية فى الأدب الكلاسيكى مثلما تستمد الرومانسية من الحدث التاريخى أو الفردى طابع الشخصية الفردية الطاغية فى إحساسها بالنبوغ أو العبقرية الفردية، فإن الأدب الحديث ينظر إلى جوهر الشخصية الحقيقى كصورة محايدة للحدث الذى

يجب أن يستمد المعنى من الشخصية الإنسانية الفاعلة لهذا الحدث وإضفاء المعنى الإنسانى عليه، وحيث (لا تظل لنا إلا منظورات تجاه الأحداث فإن على الأدب الذى يأخذ الموقف المعاصر بالحسبان أن يفترض بأن المونولوج الدرامى مثلما هو الحال فى النثر، إذ ا تم الاقتراب منه بدرجات متفاوتة فى القصص القصيرة لـ (تشيخوف) و «جويس» و «روايات وجهات النظر «جيمس وكونراد وبروست» أو فى مسرحيات تشيخوف أو روايات (فرجينا ولف) أو رواية (أوليس) لجويس حيث نجد، وكما هو الشأن فى قصيدة (الخاتم والكتاب) وقصيدة (الأرض اليباب) عدة مونولوجات درامية مرتبة بجانب بعضها البعض، والسبب فى أدب هذا المنظور يقارب المونولوج الدرامى، هو أننا لا نستطيع أن نتبنى إلا منظور شخصية واحدة فى وقت واحد (م.س.ص ١٧٤).

ولا يمكننا مرة أخرى الفهم الصحيح لانبثاق الشعر الحديث من جوف الآداب القديمة: العربية، والعالمية، إلا إذا حاولنا مواصلة مراحل التمايز فى السيرورة الفنية من شعر (المعنى) إلى شعر (التجربة) فى مجال التداخل بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية(*)، ولكننا نتحدث عن (درامية) القصيدةالجديدة عن طريق الفهم الجاهز ومن أسهل الطرق مثلما كان حديثاً عن طبيعة الشخصية الأدبية وعلاقتها بالنص الأدبى من الداخل، وهذا هو الأمر نفسه فى تناولنا لظاهرة (تداخل الأصوات) و (النجوى) فى القصيدةالمعاصرة.

(*) لا تنفصل تجربة المدينة فى الشعر المعاصر: عربيًا وعالميًا عن ظاهرتى: الحزن والنزعة الدرامية كقضايا معنوية وفنية معًا فى الشعر العربى المعاصر خاصة، قارن: عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر م.س. فى أماكن متفرقة.

وبالعقائد النقدية الجاهزة ذاتها، جرى الحديث عندنا طويلًا عن (الوحدة العضوية) فى كل من القصيدتين التقليدية والرمانسية على حد سواء كما كان الشأن فى قضية جذور (الإيقاع) العربى وصلته بالإيقاع فى الشعر الجديد، ولم يكن من باب الطرف الذهنى أن يعنى أحد رواد الشعر الجديد فى بلادنا العربية وهو (صلاح عبدالصبور) بكتاب (نيتشه) عن انبثاق المأساة من روح الموسيقى) .

والذى حاول إعادة كشف جوهر (الشخصية) الأدبية المعاصرة فى موقفها من الأحداث ورفضه لمبدأ الملاءمة بين الشخصية والحدث فى الأدب الكلاسيكى معلناً فى (حياتى مع الشعر) أن الشخصية المعاصرة نعنى بالعنصر الزائد، الذى تتطلبه حبكة الأحداث ذاتها، بحيث أصبح الفنانون المعاصرون يسلكون سلوكاً منحرفاً بالغريزة التى تدفعهم بعيداً عن سلوك بعض الحيوانات التى تشاركهم فى عمق الشعور بالخطر (إن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً بالخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعد ولتلقى بنفسها فى البحر هرباً من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس ويصرخون بملء الفم حتى ينقذوا السفينة) .

«صلاح عبدالصبور: حياتى فى الشعر ١٩٦٩م (٣) من الأعمال الكاملة ص ٣٥».

وذلك يعنى أن (الحدث) ليس هو الذى يعطى الأهمية للشعور الخاص بالشخصية الأدبية المرهفة الحس بالخطر، ويمكننا أن نقارب ذلك بوصف (براوتنغ) فى بعض قصائده التى تحدد الصفات الجديدة للشخصية التى ترفض الموقف الآلى تجاه الأحداث حسب قاعدة الملاءمة الكلاسيكية:

اهتمامنا ينصب على حافة الأشياء الخطرة اللص الشريف، والقاتل الرقيق القلب وأننا نراقب بينهما يبقى هؤلاء متوازيين على الخط المصيب بالدوار فخطوة واحدة جانبا يصفون وينتهى أمرهم ، م. س.ص ١٧٢.

وأما صلة الشعر الحديث بالنزعة الدرامية فيتضح لنا من خلال شخصية فكرية أوروبية وصلت إلى الحد الأقصى من حافة الأشياء الخطيرة ولكنها مهدت فى النهاية إلى فهم الأصول الدرامية فى الشعر الغنائى كله، والشعر الحديث بصفة خاصة، واصلة بطريقة خاصة جدا، إلى إعادة النظر فى نظرية الأنواع الأدبية وانبثاق الأنواع ذاتها من الرحم الفنى الواحد.

ولأمر ما أعاد «صلاح عبدالصبور» الاعتبار الفنى لدور «نيتشه» فى النظرية الأدبية المعاصرة، والتى وصلت إلى نفس نتائجه ولكن بطريقة علمية تاريخية مختلفة، مبرهنة على وجود «نواة» الدراما فى الأغانى الشعبية لدى الشعوب البدائية الأولى، جنباً إلى جنب مع انبثاق «الرقص» الشعبى المصاحب للعمل الإنسانى مع الإيقاع الشعرى الملتحم بالعمليتين الاجتماعيتين منذ ما قبل التاريخ المكتوب للبشرية، وهو أمر ربما نفوق إليه عندما ندرس علاقة إيقاع بحر «الرجز» بالعمل الاجتماعى والشعر الشعبى من ناحية وبعلاقته بإيقاع التفعيلات الوزنية الأخرى للشعر العربى القديم.

ولقد كاد بعض الدارسين فى الأدب اليمنى الوصول إلى نتائج مشابهة حوب صلة الشعر الشعبى اليمنى المعروف بالحمينى بالشعر الفصيح منذ «أمرؤ» القيس فى بعض ما ينسب إليه من مخمسات (راجع أحمد الشامى: من الأدب اليمنى ط ١٩٧٤ ص ١٢٥).

كما حاول بعض الدارسين تأصيل القصيدة الجديدة إيقاعيًا بالدور الأساسى الذى لعبه بحر الرجز فى حركتى: المد والجزر بينه وبين التفعيلات الأخرى لبحور الشعر العربى (يراجع د. عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية ص (٣٢) عبدالعزيز المقالح. من البيت

إلى القصيدة، م.س.ا) ص ١٨) كما يمكننا أن نجد معالجة للقضية ذاتها، ولا سيما لموضوع العلاقة بين بحرى (الرجز والسريع) فى دراسة محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعانى ط (٣) ١٩٨٣ - ص ٨ - ٩) على أن الدراسات المعاصرة بالعروض والأصوات والقافية، وهى عديدة ومن أهمها الدراسة المقارنة للدكتور عونى عبدالرءوف، قد أعطت لموضوع التأصيل لإيقاع القصيدة الجديدة بعداً تاريخياً اجتماعياً على أسس علمية رصينة للغاية.

تنبثق الدراما من القصيدة الغنائية الحماسية، مثلما انبثقت الملحمة من الأغانى الشعبية البطولية، وهى النتيجة التى يخلص إليها صاحب كتاب (انبثاق المأساة من روح الموسيقى) على أسس نظرية فى الغالب الأعم، وهى نتيجة كانت فى حاجة إلى العديد من الدراسات الإنثروبولوجية والتاريخية حول دور الفن فى الحياة الاجتماعية للشعوب البدائية.

(إن المأساة ليست توضيحاً لفكرة عن العالم أو نظام موضوعى للقيم بل هى ولادة نمو طبيعى من دفق الحياة السائب وهو ما يدعو بـ «الوحدة الأساسية» أو «الألم» الأصلى الذى تصدر الموسيقى كتعبير عنه، فعنصر المأساة الموسيقى.. هو حسب تعبير (نيتشه) الأساس التجريبى للعنصر الدرامى، لقد نشأت المأساة بالأصل من القصيدة الحماسية أو أغنية الكورس التى تستدعى الموقف الدرامى، كتعبير جزئى عن ذاتها: «فقد تعلمنا أن نفهم المشهد إضافة إلى الحدث. فهماً أساسياً وأصلياً كرؤيا وأن الحقيقة الوحيدة هى الكورس فقط، الكورس الذى تنشأ عنه هذه الرؤيا.

من هنا فإن «الكورس»(*)، شأنه شأن المتكلم فى المونولوج الدرامى، الصانع الأول للقصيدة ، يزودنا بالمدخل إلى الموقف الدرامى، فنحن

(*) الجوقة.

نصدق الحدث لأن الكورس يراه، وكما هو الحال بالنسبة للمتكلم في المونولوج الدرامى، فإن الكورس يستنبط الرؤيا لكى يفهم (أغنيته) ذاتها، ذلك أن الموقف الدرامى لا يصنع المعنى النهائى. فالمأساة ككل، تبلغ التأثير الذى يتجاوز كل التأثيرات الفنية (الأيولونية)(*)، والموقف الدرامى لكونه ذا حقيقة غامضة فى كل أجزائه، ولكونه مهدداً فى كل لحظة بالتحلل، فإنه يتحلل أخيراً إلى (الأغنية) التى كان قد نشأ منها، وبذلك تكمل المأساة نفسها لا على شكل دراما ، بل على شكل (أغنية)، فالمعنى فى النهاية ليس فكرة بل هو الحياة بكل محسوسيتها وهو ما يدعوه (نيتشه) «لب العالم» (م،س،ص ١٧٦، نستخلص من هذا النص المهم بعض الأحكام الأدبية التى تشكل «جوهر» الشعر الجديد فى مفهوم عصرنا.

من ذلك - على سبيل المثال - علاقة القصيدة الجديدة على الرغم من طابعها الغنائى - بالنزعة الدرامية خاصة، وعلاقة الشعراء المعاصرين بالمسرح الشعرى عامة (مسرحية «الحلاج» لعبد الصبور كنموذج بارز على معاناة الشخصية الإنسانية المعاصرة بصورة محددة على الرغم من تراثية النمط/ الوكيل)

يفسر النص السالف الذكر - ضمن ما يوحى من تفسيرات عدة خاصة (بقضايا الشعر الجديد) ظهور قصيدة (القناع) بكثرة فى حركة الشعر العربى الجديد، حيث نرى تلك الشخصيات المقنعة كمظاهر جزئية ومؤقتة لجيشان «الحياة الأصلية»، حيث تتلبس الشخصية الأدبية فى الشعر الجديد «طبيعة فردية» لكى تعبر عن «تلك الحياة من خلال العمل الأخلاقى، ويتجلى جيشان الحياة على شكل شر، لأنه يتوجب عليه أن يحطم

(*) نسبة إلى (أبولو، إله الشعر والموسيقى ورمز الاتزان والوضوح.

(التصفيات التقليدية) «م.س.ص ١٧٧، مما يؤدى فى النهاية إلى «المفارقة المأساوية» فى أغلب قصائد القناع فى شعرنا الحديث.

ولكن إذا كانت (الدراما) فى أصولها الأولى «قصيدة غنائية» (٧٦) فإن القصيدة الغنائية تعرض فى الشعر الحديث بوصفها (قصيدة) درامية.. ومن هذه النتيجة نصل إلى (حل) أو شبه حل لأعقد مشاكل دراسة الشعر الجديد على الإطلاق (وأعنى بها علاقة (أنا) الشاعر بمضمون قصيدته) وهى المشكلة التى كثيراً ما ينتج عن سوء الفهم لها العديد من الممارسات النقدية المضحكة المبكية فى آن..

فإذا كانت القصيدة الغنائية الجديدة تصويراً درامياً حياً، تظهر فى النقد المعاصر «صورة حلم رمزية» لفهم موسيقى العالم فإن «أنا» القصيدة الغنائية عبارة عن ممثل فى هذه الصورة - الحلم - أى قناع، مثلما أن بطل المأساة قناع، لحياة الشاعر الأساسية، وبالتالى للحياة التى نشترك فيها جميعاً، لذا فإن الشاعر الوجدانى ليس ذاتياً «بل أسلم ذاتيته مسبقاً للعملية (الموسيقية)، فالصورة التى تظهر له الآن، هى مشهد حلمى يجسد التناقض الأساسى والألم الأصلى إلى جانب الفرح الأصلى للتجلى، لذا فإن « أنا» الشاعر الوجدانى، تبدو وكأنها من أعمق أعماق الوجود أى أن ذاتيها، حسب مفهوم الجماليين المعاصريين، ليست إلا تخيلا وحتى لو كانت «الأنا» تحمل اسم الشاعر وشخصيته واهتماماته الشخصية فإن التماثل يبقى مجرد تماثل ظاهرى»(م.س.ص١٧٨) كما أن الشاعر الوجدانى قد يستخدم أحياناً («ذاتا» غير ذاته ليمسرح جيشان الحياة)

يمكننا الآن الوصول إلى التفرقة الحادة بين الشعر القديم والشعر الحديث عامة من خلال التمييز بين نوعين مختلفين من الشعر كلياً.. وهما:(أ) شعر المعنى (ب) شعر التجربة، وهذا هو أيضاً ما تهدف إليه الدراسة التى

اعتمدنا عليها كثيراً فى مقدمتنا لدراسة، تجربة، المدينة فى الشعر العربى الجديد، .

ويتميز شعر المعنى بأنه شعر (يفهمه القارئ من خلال إصدار الأحكام واعتبار الصور أو الأحداث أشياء تامة المعنى) ص ١٧٩م. س، أما شعر التجربة فهو الشعر الذى (يفهمه القارئ عبر مركب التعاطف والحكم عبر الاكتشاف والتبصر الإبداعى بحياته الخاصة فى الصور أو الأحداث الأخرى غير المكتملة.

إذاً ليس الاختلاف بين شعر معنى وشعر تجربة ذاتى، بل بين شعر معنى قد يكون ذاتيًا أو موضوعيًا من حيث إن الشاعر يتكلم، وكما فى الأحاديث العادية، أما عن نفسه أو عن الأشياء الأخرى ، معالجاً موضوعه فى كلتا الحالتين كتجريد مستخلص من التجربة كموضوع تام بمعناه.

وشعر التجربة هو فى الوقت ذاته ،ذاتى وموضوعى بمعنى أن الشاعر يتكلم عن نفسه وعن الأشياء الأخرى، غير مكتشف نفسه فى كلتا الحالتين بل مطوراً إياها من خلال التبادل الداخلى والاندماج النهائى بين الاثنين، (ص ١٧٩ م. ص.)

ينطبق الشعر التقليدى مع نظرية شعر المعنى، بينما ينطبق شعر التجربة مع الشعر الرومانسى من ناحية والشعر الجديد من ناحية أخرى وهما النوعان الأدبيان اللذان ساعدا النقد الأدبى على إعادة النظر فى نظرية الأنواع الأدبية فى عصرنا.

ولقد ورثت التجربة الجديدة مفهوم ،الوحدة العضوية، للقصيدة من الحركة الرومانسية ، كذلك عملت الحركة ذاتها على تحطيم (الفارق بين الشاعر ومادته) ص ٧٩ أو بمعنى آخر إزالة ،الوهم، بين ،الواقع، و،الإمكان، وذلك برابط ،الخيال، الذى أولاه رواد الشعر الرومانسى أهمية بالغة فى تعريفهم للشعر. ،وهكذا يصف ،وورد زورث، الشعر فى مقدمة

كتابه «أناشيد وجدانية بأنه «التدفق التلقائى» للمشاعر القوية وأنه نتاج حياة الشاعر الإضافية».

أما «كولريدج)»، فإنه فى تشبيهه المتميز الذى يصور تصويراً تاماً التوازن الديناميكى لشعر التجربة - يشبه العقل بنيته حية من حيث إنه وهو يتمثل فى ذاته الجو الذى يساهم فى وجوده يخرج منه إلى فهمه وإدراكه ولعل تصويره لدور الخيال فى الشعر هو أشهر بيان عن النظرية العضوية، فحسب رأى (كولريدج) لاتستمد القصيدة وحدتها من اتساق عناصرها وتناغمها ، بل من خيال الشاعر الذى يكشف ذاته فى ميزان أو معادلة الصفات المضادة أو «غير المتجانسة» (ص ١٨٠ م«س) .

(٨)لم تخرج القصيدة الجديدة فى أدبنا العربى العاصر وفى بقية آداب العالم المعاصر من فراغ بل كان تجلى هذه التجربة الأدبية نتيجة قراءات للنظريات الأدبية الكلاسيكية والرومانسية وتوظيف الأسس النظرية للاتجاهات الأدبية الكبرى توظيفاً يتواءم وروح كل عصر من عصور التطور الأدبى.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى قراءة نتائج التحليل النفسانى للعلاقة بين ذات الشاعر ومضمون قصائده الغنائية - الدرامية والتى اتضحت لدى الجماليين المعاصرين كدرب من دروب «التخيل» الذى يمثل ذات الشاعر كصورة حلم رمزية - تبدو كقناع (مثلما أن بطل المأساة قناع) لحياة الشاعر الأساسية وبالتالى للحياة التى نشترك فيها جميعاً، فإننا نجد أنفسنا وجها لوجه أمام جمالية نستلهم - بوعى أو بدون وعى - مفهوم العلاقة الجمالية بين الشعر وكل من (الواقع) و (الإمكان) التى سبق للمعلم الأول أن طرحها فى نظريته الأدبية عن (الشعريات) ومشاكلة الواقع. لاعلى مستوى الشخصيات الفردية بل الشخصيات الوكيلة عن تطلعات الجماعات والأمم»

بحيث يبدو الشعر العظيم فى النهاية منسجمًا وحياة الشاعر الأساسية وبالتالى مع «الحياة التى نشترك فيها جميعًا»، لذلك مرة أخرى فإن الشاعر الوجدانى ليس ذاتيًا بل أسلم ذاتيته لجيشان العالم حتى بمسرح الواقع الدائم السيرورة من العفوية والإمكانيات التى تبدو للوهلة الأولى مستحيلة إلى العقلانية، ومن هنا كان أرسطو يفرق بين الشعر واللا شعر، فالشعر هو الذى يصور ما ينبغى أن يكون أما اللا شعر (التاريخ) فهو الذى كان يكتفى بتسجيل ما هو كائن من الوقائع الجزئية التجريبية، الأمر الذى يجعل الشعر الحقيقى والشعر الجديد من أعظم محاولات عصرنا فى البحث عن معنى الشعر الحقيقى، فى مشاكلته للواقع.

(٢) تجربة المدينة فى البدايات الأولى لحركة الشعر الجديد باليمن

١ - سنحاول فى هذه الدراسة الوقوف عند تجربة المدينة فى الشعر اليمنى الجديد وعند اثنين من شعراء اليمن فى فترة الخمسينيات والستينيات وهما: «إبراهيم صادق ومحمد أنعم غالب. أما دراسة الموضوع ذاته فى شعر اليمن الجديد فيما بعد حتى ذلك من زمن، فيجب أن نخصص له حيز مستقل يتناسب مع طبيعة المراحل الفنية الأحدث فيما يتصل بموضوعنا ويعود أمر تقديم النظر فى بعض قصائد الشاعر (إبراهيم صادق) حول مدينة صنعاء إلى معيار موضوعى محض، حيث بدأ الشاعر إبراهيم صادق (يتحسس آلام الوطن، منطلقًا فى أدائه الفنى من موقع الكلاسيكيين الجدد، أولئك الذين حاولوا أن يجددوا فى المضامين مع احتفاظهم بتاريخية القالب).

المقالح: من البيت إلى القصيدة م.س.ص ٥٩، ٢٢

ويطبع هذا المعيار الموضوعى نفسه، بالإضافة إلى الحركة الشعرية الكلاسيكية الجديدة، الحركة الشعرية الرومانسية أيضًا. والبدايات الأولى

لحركة الشعر الجديد فى اليمن عند كل من الشعراء الرواد السالفى الذكر أعلاه.

وهذا ما يلحظه المقالح فى دراسته القيمة عن (شعر اليمن الجديد) كان الاتجاه الفكرى الذى يحكم التجربة الشعرية فى اليمن قبل ظهور (عبده عثمان) حتى الجديد منها - هو الاتجاه الرومانسى بطابعه الوجدانى الإيجابى حيناً والهروبى أحياناً، مع استثناءات قليلة تعكس قدراً من الرؤية الواقعية القائمة ويعد ظهور عبده عثمان شاعراً تحولت الرؤية الشعرية.. لقد بدأ الشاعر من الواقع يستلهمه ويحاوره «م.س.ص.٨»

ويمكننا ملاحظة أن التكوين الفنى الجديد فى بعض قصائد هؤلاء الشعراء الثلاثة حول موضوع (المدينة) يرتبط بالإضافة إلى المعيار الموضوعى الفنى العام (الواقعية) ببعض المرتكزات الرئيسية فى كل من (المعجم الشعرى) و(الأسلوب الفنى) و (المعمار) الخاص بالقصيدة الجديدة التى أرسى معالمها فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات كل من الرائدين العظيمين (بدر شاكر السياب) و (صلاح عبدالصبور).

يتميز (المعجم) الشعرى عند هؤلاء الشعراء اليمانيين الرواد للقصيدة الجديدة باليمن بالإيحاء اللفظى الذى يضيف إلى (المعنى الأصلى) للكلمة معانى هامشية أخرى، مما يضفى على الجملة الشعرية خصوصية للتجربة الشعرية. وإن ظلت تجر فى أذيالها معنى حياتنا المشتركة عبر المعاناة العامة للمجتمع أو الإنسانية كلها، الأمر الذى يعيد للشاعر القدرة على تجاوز إطار شعر المعنى إلى إطار شعر التجربة النابضة بالحياة فى منبعها الأصلى.

فلا غرو أن يتخذ الشاعر إبراهيم صادق من لغة (السياب) شأنه فى ذلك (شأن كل المنجذبين نحو التجربة الشعرية الجديدة) يتخذ من (السياب) نموذجًا فذاً، وكانت عناية السياب بلغته تدفع كثيراً من الشعراء، ومنهم

شاعرنا ، إلى العناية بلغتهم، واختيار أجزلها وأكثرها تراثية أو قاموسية «م.س.ص ٥٩/٦٠».

ولقد استمر تأثير (السياب) فاعلاً فى تأطير التجربة الشعرية الجديدة فى اليمن ويختار المقالح مقطعًا من قصيدة السياب «المومس ، العمياء من ديوانه (أنشودة المطر) لإلقاء الضوء على الخصائص الفنية لشعر المرحلة الأولى من التجديد فى الشعر العربى المعاصر باليمن ولأهمية هذا المقطع من القصيدة إياها بالنسبة لموضوع (المدينة) فى الشعر المعاصر باليمن ولاسيما ما يتصل به من سمات المعجم الشعرى الجديد تقتبس هذا المقطع من قصيدة السياب، ونتأمل تحليل الباحث له.

(الليل يطبق مرة أخرى ، فتشربه المدينه

والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينه

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون (ميد وزا) تحجر كل قلب بالضغينه

وكأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق..)

نقلا عن «م.م.ص ١٥٢»

ويستنبط الدارس ببصيرته الشاعرية الناقدة المعالم الجوهرية للتجربة الشعرية عند أحد شعراء اليمن الجدد (أحمد قاسم دماج) على ضوء التجربة الشعرية الملهمة عند السياب من خلال قصيدته السابقة الذكر فيقول:

«هذا الفيض الفنى الزاخر بالصور الجديدة المبتكرة، والفيض المعنوى والفنى الزاخر بالرموز والأساطير العربية والإنسانية، هذه السيطرة الشعرية الفائقة على (المفردة) والاختيار العميق للجمل الشعرية، ثم هذا التفكيك

الواعى المدرك لبنية البيت التقليدى. كل ذلك قد بهر الشاب اليمانى، وقاده دون أن يدرى إلى عالمه الجديد، ودفع به إلى الخروج الجذرى على قوالب القصيدة التقليدية، لاحبًا فى الخروج ولاكراهية للموروث، فقد رفعه حبه المعروف للمتنبى ومعاشرته الطويلة إلى قمة الولع بالتراث، لكنه الشوق الطموح إلى التجاوز، وهو تجاوز يوجبه الإعجاب بالتراث، فالإعجاب الواعى بالتراث يوجب ويستلزم عدم تكراره، فالشاعر الذى يكرر ويعيد تراث الآباء لا يحبهم ولايحافظ على عبقريتهم بل يحاول تشويهها وإفراغها من محتواها الأصيل بالتقليد والمحاكاة، والاحتفاء الخارجى.

وهنا تكمن قضية الصراع بين قديم الشعر وجديده، وبالأصح بين التقليديين والمجددين، فأيهم يكون أكثر احترامًا للتراث، وأكثر حفاظًا عليه.؟

هل أولئك الذين يستهلكونه ويمزقون أديمه بالمحاكاة؟ أو أولئك الذين يجلونه عن المحاكاة ويضيفون إليه؟؟ هل أولئك الذين يستوحون المعايير والأشكال التراثية الثابتة المفردة أم أولئك الذين يجعلون منه مدرسة يتلقون عنها أصول الإبداع وأشكال التعبير، ثم ينطلقون بعد استظهار تلك المدرسة إلى استظهار(مكونات) عصرهم، والاقتراب (الحميم) من الأجواء الثقافية المستحدثة)م.ن.ص١٥٣/١٥٤،.

لقد حاولت الاقتباس المطول لهذا النص المهم(*)، لأنه سيغنينا عن الخوض فى دراسات نقدية حول خصائص التجربة الشعرية الجديدة فى اليمن المعاصر، حول كل من(المعجم الشعرى) للتجربة الجديدة، حيث نجد (السيطرة الشعرية) الفائقة على (المفردة) التى تعتمد (الإيحاء) اللفظى

(*) تبدو هنا ملامح نظرية أدبية عن قلق التأثير وخريطة إساءة القراءة.

و(الجرس) الصوتى، و(الإيقاع) الذى يعنى (التفكك المدرك ، لبنية، البيت التقليدى) .

كما نجد الإشارة الذكية حول معنى (الفيض المعنوى والفنى الزاخر بالرموز والأساطير العربية والإنسانية التى تحرك (الذكرى) الشعورية واللاشعورية بالتراث، من خلال استدعاء الشخصيات المؤثرة فى حركة التاريخ القديم والمعاصر للشعوب العربية والإنسانية، على نحو ما سنرى فى قصائد(صادق)و(غالب)و(عثمان) فى المرحلة الأولى من انبثاق الشعر الجديد باليمن ولا سيما ما يتصل منه بموضوع(المدينة) .

مما يعنى فى التحليل النهائى - حبًا لفيض التراث واحتضاناً لأهم شخصياته الفاعلة وحوادثه المؤثرة .

ويلخص إبراهيم السامرائى فى دراسته عن(لغة الشعريين جبلين) سمات المعجم الشعرى عند السياب بقوله:(ولعل أهم ما يتسم به شعر السياب توفره على إدراك الصوت وضبطه وحشره فى مادة لغوية تحفز فيه القوة الإيحائية وهو يستشعر الأصوات المختلفة لعناصر الطبيعة، فيفرغها فى تشكيلات من الحروف الموحية بجرْسَها واجتماعها فى هيئة مخصوصة، ولم يعبأ أن تكون تلك الكلمة مما لا تعرفه كتب اللغة) .

،نقلا عن د. عمران الكبيسى: لغة الشعر العراقى المعاصر الكويت ط(١) ١٩٨٢ص٢٣،

٢ - نعود إلى قراءة بعض قصائد الشاعرين: (صادق) و (غالب) حول صنعاء، لنتأمل ملامح هذه المدينة من خلال الخصائص الفنية الثلاث: وهى الخصائص الجوهرية فى بناء التجربة الشعرية الجديدة، وأعنى بها: **(أ) المعجم الشعرى الجديد والسيطرة الشعرية على المفردة، والجملة الشعرية، والتفكيك الواعى المدرك لبنية البيت التقليدى.**

(ب) الفيض الفنى والمعنوى للرموز والأساطير العربية والإنسانية عبر أسلوب (تداعى الوعى) بالتراث.

(جـ) الحركة والنمو والتفاعل بين كل من (الشكل) و (المضمون) فى شعر (التجربة) الجديدة.

على أن نلاحظ - بادئ ذى بدء - أن السمات الأولية فى بواكير المحاولات الشعرية الأولى، ستظل تحمل فى جوفها ملامح (الجنين) فى لحظات الميلاد الأول، ومثلما نظل دائما مشدودين بعفوية بريئة إلى (جمال) الطفولة فى لحظات الميلاد، على الرغم من نواحها وصياحها المزعجين ، وسنظل كذلك أبدا مأخذين بالأسس الجمالية الأولية لهذه البواكير الأولى للتجربة الشعرية العربية الجديدة فى اليمن وبقية أقطارنا العربية على الرغم من كل العثرات اللغوية والإيقاعية على السواء التى تزعجنا ببراءتها الجميلة.

فلنعد إلى الخمسينيات مع الشاعر (إبراهيم صادق) لنلتقى مع قصيدته (عودة بلقيس) وملامح مدينة صنعاء فى عهد (الأهوال والدموع) - كما كان يعبر الأستاذ الزبيرى - أو كما يعبر عنها المقالح فى مقدمة دراسته لهذه القصيدة بقوله: (كانت صنعاء يومئذ تعيش أقصى أيام الرعب فى ظل الجبروت الأمامى، ولم تكن قد عرفت شيئًا من ملامح الجديد، كما لم يكن قد تبقى على وجهها التاريخى شىء من بريق الماضى، كانت ملامحها باهتة ولونها ترابى عتيق. وتبدو للعين القادمة مكتومة بين الجبال كعجوز بائسة فى لوحة عربية قديمة، (لعله يتذكر اللوحات القصصية فى المقامات العربية عند الهمدانى والحريرى، أو ملامح العجائز فى (ألف ليلة وليلة)(ع.ش). أدرك الشاعر (إبراهيم صادق) الرعب وهو يقرأ وجه المدينة الأم لأول مرة فى حياته.

كان قد تعرف على عدد من المدن العربية منها (بيروت) والقاهرة وكان يعلم أن صنعاء مدينة بائسة ومتخلفة لكنه لم يتصور على الإطلاق أنها بائسة ومتخلفة إلى هذا الحد وأن ليلها المظلم الذى لم يسمع بالكهرباء فى تلك الدرجة من (القتامة) و(الرعب) وتحت تأثير هذه التجربة (الفاجعة) كتب قصيدته (عودة بلقيس) التى حاول الفرار بها من قبضة (الواقع) و (الاستنجاد) بالتاريخ القديم، حيثما كانت (صنعاء بلقيس) مهداً للنور والشورى، وكان اليمن (وطنًا للحرية والحضارة) المقالح: م.س.ص.٦٠.

والشاعر إبراهيم صادق لا يستدعى التاريخ بل (يستنجد) به فى (معادلة) (الحاضر) بالماضى، كما لا يقف الشاعر أمام مدينته موقفًا رومنسيًا ليعلو جانبًا أحاديًا مشرقًا على الجوانب الأخرى (الفاجعة) التى تولد (حساً) مأسوياً يعتمد (القتامة) و (الرعب) الفظيعين فى حياة مدينته. على نحو ما صدر بعض شعراء الرومانسية العرب تجاه المدينة ذاتها من خلال (العين) القادمة على نحو ما رأينا عند كل من (صالح جودت) و (محمود حسن إسماعيل) يراجع ب: (٦) ف (١٩) من هذا البحث.

ويتحسس الشاعر فى الظلام الوطن الأم فى إطار الشكل الجديد للتجربة الشعرية لغة وإيقاعًا ورمزاً، وهى لغة تصويرية لا تقريبية قائمة على الاختيار الواعى لإيحاء اللفظة وجرسها، ولطاقتها الإيمائية فى تركيب الكلام من خلال الانشطار إيقاع وزن (المتدارك).

(فى ليل مطموس الأنجم

ضاعت صنعاء

كرضيع يستبكى أمه

بيتا تغريه بلا رحمه

وتوارى فى قبر لحمه

لم لا تطفى نجمه

والنور عدو للعتمه؟

فلتطمس كسفاح جسمه

فتساوى معدتها حجمه

دوما يخفى الباغى جرمه

فى آثام أخرى ضخمه

كالهارب من شبل أرغى

بطريق الآساد النهمه)

ص ٦٠/٦١ من المرجع نفسه»

تبدو معالم تحسس الشاعر للكلمات واضحة فى هذه (المشاكلة) بين حرفى (الضاد) فى (ضاعت) و (رضيع). كما يبدو التوافق والانسجام فى (الراء) فى الألفاظ (تغريه) و (أوارى) و (قبر) و (يروى). بينما يبقى الشاعر عنصر (الترابط) بين (جرس) الكلمات فى القافية « الميمية» التى توحى بالليل المطموس الأنجم. وهو المحور الأساسى الذى يلف الشاعر به أطراف تجربته الشعرية والتى تدور حول (عودة بلقيس) كتحد للقتامة والرعب فى ظل الجبروت الأمامى ، وهو ما يؤكد عليه الشاعر فى المقطع الثانى:

(فى ليل مطموس الأنجم

ضاعت صنعاء

وطواها يم سود

لا جزر فيه ولا مد

فمنازلها كانت تبدو

جزرا غارقة فى الظلمه

تلتف عليها جبال نقم

فتزيد معالمها عتمه

فى ليل مطموس الأنجم

غرقت صنعاء

غرقت فى أمواج الظلمه

لا تطفو غير مآذنها

فبدت كالأشباح الضخمه

تمشى ، تمشى معنا

وتطاردنا بدروب ضيقة فرعى

تتلوى كالأفعى

فنصارعها، وتصارعنا

ونخوض البحر فى أنفسنا

أربعة ليس لنا زورق

والموج جياع

والبر سباع

ما كل صراع

أمل وشراع

وتكون لنا منها صرعى)

«م.ن ٦١/٦٢»

٣ ـ كان (إثم) الغابات الموحشة هو الذى يلف المقطع الأول، بينما ينتقل الشاعر فى مطلع المقطع الثانى من القصيدة إياها من (دنيا) الغابات الملتوية إلى دروب صنعاء التى تطارد الإنسان ـ الشاعر بأزقة ضيقة تتلوى (كالأفعى) ولكن هذا (الانتقال) المفاجئ يمر عبر مخيلة أسطورية أو شبه أسطورية (رمزية) حيث نرى المدينة كجزر غارقة فى الظلمة ذاتها.

ويبدو الإنسان ـ المواطن العربى فى صنعاء غير مبال بالكارثة المحدقة،كما كان الأمر فى (جزر) الأنا المنفردة فى التجربة الشعرية الرومانسية.

بل نراه يخوض غمار معركة التعرف على المدينة الأفضل من خلال الصراع مع الأشباح الضخمة فى الدروب الوعرة.

ولا تنمو حركة البناء الفنى للقصيدة بعيدة عن التفاعل الإيجابى، لأنه جماعى(أربعة ليس لنا زورق)، على الرغم من الشعور العميق بالمقارنة بين قلة العدد المكافح والفاجعة المرعبة.

ويستنجد الشاعر فى نهاية الحركة الدرامية أو شبه الدرامية (الحوارية) باستدعاء الشخصيات المؤثرة فى التراث العربى اليمنى القديم والفاعلة .

ويسرى الحوار فى هذا المقطع أيضًا عبر الإحساس بالخطر من أولاد الأفعى:

(وسير زميلى فى أذنى أثناء الغوص

فى صوت يتلوى كالأفعى

والخوف بأعصابى يرعى

هذى صنعاء

صنعاء

صنعاء ذات التاريخ

صنعاء من طاولت المريخ

بذرى غمدان

صنعاء من قالت للإنسان

فى صوت دفاق رنان

لن نحيا أبدا والتيجان

تمحو مانبنى من بنيان

وتعرى أغصان الزيتون

وتدلى جماجمنا فى الصلبان

وتزج بأعداء الطغيان

فى أقران بين القضبان) «م.ن.ص ٦٢».

لقد عرض الشاعر لموضوع (الغوص) فى لجة أمواج بحر الطغيان الكهنوتى كتمهيد للغوص فى ذرى التاريخ الحضارى لشعبه كما نراه يعرض فى نهاية هذا المقطع للمفارقات العجيبة بين كل من: «التيجان» و «الجماجم» و «أغصان الزيتون» ثم بين كل ذلك و (أقران) القطبان...

وهو لا يعرض لهذه المفارقات من خلال تقرير ذهنى جاف بل من خلال تجسيد فنى يتحسس درب الكلمات بإمعان شديد.. وتصعد صورة صنعاء من خلال هذه المفارقات الفنية الواقعية فى المقطع الأخير إلى عالم (الطهر) المقدس الذى يشق خطاه وسط عالم الدنس الذى رأيناه فى صور (الغابات) و(البحار) والأشباح.. والجزر المتناثرة، وكأننا أمام صورة يمانية موجزة (للكوميديا الإلهية) لدانتى فى نهاية القرون الوسطى حيث رحلة (الذات) و (المجتمع) و (الإنسانية) لا تشق طريقها إلا عبر المرورعلى جسر من المعاناة (الجحيم) (المطهر) (الفردوس)..

(هذه صنعاء

صنعاء الشعب المحنى رأسه

من ساس له وبه نفسه

صنعاء الشورى والنظريات

فى الفرد وقتل الحريات

فى شق طريق الثورات

صنعاء أولى الجمهوريات

صنعاء بلقيس

صنعاء الرأى الشعبى

صنعاء شعب عاش الدنيا كنبى) «م.ن.ص ٦٢/٦٣»

٤ - ويضفى الشاعر فى مقطع آخر الطابع الأسطورى على الحياة المعاصرة ، كنوع من التفاعل والنمو بين العالم القديم إثم (الغابات)و(البحور)و(الدروب المظلمة) والعالم الجديد حيث (الإثم) المدنى الحديث فى أدغال أمريكا يقف وجهًا لوجه مع (الإثم) الواقع فى أرض اليمن فى «حريز» «وادى الحوبان» بصفة خاصة.

وتبدأ (الدراما) بالمقطع المأساوى حيث نرى الشاعر وهو يبصر بدلاً من « قطيع الشاة» الذى كان يقدم فى التراچيديا الإغريقية القديمة (واشتق منه اسمها) قرباناً لدفع الوحوش: الحيوانية والبشرية عن ارتكاب (الجريمة) عن بنى الإنسان(تراه يبصر قطيعًا من بنى البشر فى أرقى الديمقراطيات المعاصرة)

(رأيت قطيعاً من إنسان

فى أمريكا بين الأدغال

يشوون على لهب النيران

أجساما لنساء ورجال

وطبولهم تصمى الآذان

وتصير جسومهم ثعبان

ويدور الرقص بهم نشوان؟

ألقيتهم؟

ألقيت وحوشا بشرية

تتغذى بلحوم الإنسان؟

أنا لاقيناها زمنين

فى «حريز» وفى «وادى الحوبان»(*)

وجرى نهر يغلى غضبان.

من دمنا وسط الميدان)   م.ن.ص.٦٤/٦٥»

تثير هذه القصيدة بالذات فى نفوسنا الكثير من التساؤلات الفنية الخاصة بتجربة الشعر الجديد فى اليمن، ولا سيما طريقتها فى العرض الفنى للصور الجزئية وللصورة العامة لموضوعنا عن مدينة صنعاء.

فلم يعد (الترابط) الفنى فى التجربة الشعرية الجديدة قائمًا على مجرد الأدوات اللغوية(كالعطف) ، أو الصلات البيانية التقليدية (التشبيه والاستعارة) وإن بقت عالقة بها بعض تلك النتوءات، كبقايا أثرية للكلاسيكية الجديدة، التى انطلق منها الشاعر، وسرعان ما انفصل عنها، كما لم تعد عملية (الترابط) فى البناء الفنى للقصيدة الجديد قائمًا على (الوهم) أو (الخيال) الفسيح أو الكسيح كما حاولت الرومانسية فى شعرنا العربى المعاصر فى (الخلط) بين (الذات) والموضوع عن طريق «التشخيص الفنى» الذى يسقط فيه الشاعر مشاعره الكئيبة على حركة الحياة المتناقضة.

لقد أخذ الشعر الجديد يقترب من عملية التشكيل الفنى فى الفنون جميعاً (العمارة والرسم عامة)، كما أخذ يقترب من فن «السينما»..

(*) أماكن: قرى ومدن يمنية صغيرة دارت فيها وحولها حروب عاتية من أجل انتصار الثورة.

ولم يكن الشعر الجديد فى ذلك فريداً فى ملاحقة التصوير المتحرك، بل حاولت كل الفنون الأدبية الاقتراب من عالم فن السينما. فلقد بدأ - نجيب محفوظ - مثلا - حياته الأدبية بكتابة (السيناريو) وإعداد (المونتاج) للسينما العربية بمصر فى الأربعينيات.

ولقد أشار بعض النقاد العالميين إلى الأهمية الفنية للإيحاءات الشاعرية فى الفيلم السينمائى مؤكداً على أن (عالماً توافقياً ومتجانساً منوعاً وموحداً، سوف ينبثق عن (الصور المتحركة) عالم من المحتمل أن تجد فيه الحكايات والأحلام أصداءها فى مملكة الشعر، وكل ما ظلت الرومانسية تطمح إلى تحقيقه).

(نقلا عن الكبيسى: لغة الشعر م. س. ص ١٣٣).

كما توقع الناقد نفسه اليوم الذى تغزو فيه تقنيات السينما الشعرية حينما قال بالنص «إن الشاعر العظيم لهذا العالم لم يأت بعد، ومازال هذا العالم ينتظره، لكى يعيد تفسير وترتيب عناصره آملا فى أن يحيل الطاقة الكامنة فى الأحداث العادية إلى ميتافيزيقيا عميقة وإلى أسلوب خاص).

ولقد تحقق بعض ما توقعه الناقد منه حينما أصبحت غمغمات العابرين فى (السوق القديم) ليلا وهسهسة الرياح فى البستان عند السمر أو مع الشفق، وقهقهات السكارى فى الحانة، ورائحة النبيذ والوجه المشوه، شعراً موحيا، م. ن. ص ١٣٤.

ولقد ابتكر السياب فى مجال (السيناريو) وبناء المشاهد (الواو) الذى اقترن اسمه بها (واو السياب) حيث جاء فى قصيدته «السوق القديم»

«الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين وخطى الغريب» (م. س. ص ١٣٢: لغة الشعر العراقى).

ولعل استخدام الشاعر إبراهيم صادق (للواو) فى هذه القصيدة فى جمل متوالية فى عدد من مقاطع قصيدته يذكرنا بمحاولة السياب فى الاقتراب بالشعر من فن (الفيلم).

ولنتأمل هذه المتوالية العطفية فى قول (إبراهيم صادق):

(الموج جياع

والبر سباع

والخوف صراع)

وأيضاً قوله:

(وتعرى أغصان الزيتون

وتدلى جماجمنا فى الصلبان

وتزج بأعداء الطغيان.)

والفرق فى (الترابط) هنا وهناك هو فرق البداية التى تتحسس الخطوات الأخيرة (الناضجة لرائد عظيم، لكن التحسس التعبيرى لتجربة هذا الرائد أو ذاك، لا تعنى الامتياح من النبع الأصلى لتجربة الشاعر إبراهيم صادق، وهى تجربة المعاناة المأساوية لبنى وطنه كمعين لا ينضب لجوهر تجربة أدبية صادقة الأمر الذى صنع من صور الشاعر اليمانى فى قصيدته «عودة بلقيس» مرآة مصقولة لمعاناة شعبه..

(ليست هذه صورة.. وإنما هى شريط سينمائى يقارن بالصورة الشعرية بين ما كان يحدث هناك فى أمريكا للزنوج وبين الذى يحدث هنا فى اليمن لأبناء الشعب بعد المحاولتين الفاشلتين فى (حريز) و(الحوبان).

لقد جرى دم الشعب أنهاراً فى الميادين العامة..

ومن بريق تلك الدماء صنع الشعراء قصائدهم الساخنة الجديدة، وكان إبراهيم صادق واحداً من هؤلاء الشعراء الذين كتبوا شعر الثورة، وحاولوا الانتقال بالشعر من خانة القول المأثور إلى خانة القول الثائر).

المقالح: من البيت إلى القصيدة م. س. صـ٦٥،

(٣) تجربة المدينة والاغتراب الحضارى

فى شعر محمد أنعم غالب:

١ - يلاحظ الدارس للإرهاصات المبكرة لصورة المدينة فى الشعر العربى الجديدة باليمن وطأة الإحساس المأساوى بعزلة اليمن ومدنها الرئيسية لدى أغلب شعراء التجربة الأدبية الجديدة.

ولاشك فى أن محاولة هؤلاء الشعراء فى البحث العميق عن أسرار هذه العزلة الاجتماعية والسياسية لليمن منذ بداية الخمسينيات كانت من العوامل الجوهرية فى الانتقال بالشعر العربى باليمن من النزعتين الشعريتين: الكلاسيكية الجديدة والرومانسية فى موقفهما من الحياة ووسائل البحث الفنى عن طرق تفسير تلك الحياة وتغيرها فى آن معًا. للانتقال نحو طرائق أخرى للتعبير الشعرى.

فلقد قادت «البداهة» شعراء الكلاسيكية الجديدة باليمن إلى نوع من التبصر بجوهر المتناقضات الرئيسية وأعراضها التى أصابت الحياة الأدبية والاجتماعية فى عهد الجبروت الكهنوتى فى عصر الأئمة من آل حميد الدين بعد ما كبلوا بالدهاء والغفلة تطور الحياة فى اليمن.

وعندما كشفت الكلاسيكية الجديدة فى الشعر اليمنى المعاصر عن أبعاد «السجن الكبير» للأحرار اليمانيين، كما أبانت عن مأساة بلادهم المجهولة، كما كانت جزر «واق الواق» فى سيرة بطلهم الشعبى «سيف بن ذى يزن».

قد مهدت الطريق أمام «التهكم» الذاتى للاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى اليمنى، الذى سخر بعمق من الشذرات الحضارية التى أخفت من خلالها الإمبريالية البريطانية معالمها التى شوهت عمداً طرق البحث العميق عن الهوية الوطنية والقومية للشعب العربى اليمنى فى وطنه الأم.

ولقد حاول شعراء التجربة الشعرية الجديدة فى اليمن، أن يتغلبوا أولاً على تلك التفرقة الوطنية المفتعلة، كما حاولوا - ثانيًا - تحقيق «الوحدة» الشعورية والفكرية فى أعماق نفوسهم، وتاريخهم الحضارى الموغل فى القدم.

ولقد وجدوا فى شكل القصيدة الجديدة، التى بدأت تشق طريقها فى الإبداع العربى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) بفضل بعض الحوافز القومية والإنسانية القريبة الصلة بالحوافز الوطنية اليمانية ذاتها والتى أخذت تنمو فى سبيل مقاومة (التشتت) و(الإحالة) دون الترابط العضوى بين جسد وروح الأمة العربية الواحدة والتى عملت القوى الخارجية على تمزيق أواصلها طوال فترة الانحطاط الأدبى والسياسى. منذ غزوات «التتار» و«المغول» و(الجراكسة) و(الصليبيين) القدامى والجدد فى صورتى الاستعمار القديم والجديد.

ولقد قاد خطوات الشعراء العرب باليمن فى بحثهم - كمواطنين - عن (وحدة) بلادهم ، وأمتهم البحث عن (وحدة) العمل الفنى فى القصيدة العربية، وحدة حقيقة، لا وحدة وهمية، وحدة لا تنبع من (البداهة) الملهمة من التراث أو الواقع المحدود أو من (تهكم) الذات الحساسة بفوضى الزمن المتناهى، بل الوحدة الحقيقية النابعة من حركة تطور التاريخ الإنسانى كله، كما تتخيلها الجماهير العربية العريضة صاحبة المصلحة العليا فى صنع مستقبلها اللائق بها، وبتاريخها المجيد عبر عصور الحضارة العربية الشامخة.

فلا غرو أن يمثل الشعر الجديد فى بلادنا العربية كافة هذا النزوع الحضارى الإنسانى والعربى معًا، وأن يتشكل فى أثواب جديدة، وهى أثواب ترفض (الهلهلة) أو الترقيع بين المعانى التى تعبر عنها أبيات القصيدة الكلاسيكية المستحدثة، مثلما نراها ترفض الموقف الساخر من حركة تطور الزمن النسبى فى إنجازات (الكل) القومى أو الإنسانى، والتى تبدو وعبر القصيدة الرومانسية كحركة عفوية لا تملك من بصيرة العباقرة الأفذاذ بصيصا من نور النقد الذاتى لدى الأفراد النابغين.

٢ - ولقد انتقل الشعر العربى المعاصر باليمن فى ملامسة الواقع الاجتماعى من خلال تصويره لمأساة بعض المدن اليمنية وأهلها فى الخمسينيات وأوائل الستينيات من إطار شعر المعنى إلى إطار شعر التجربة، أو النقل مع المقالح فى دراسته، «من البيت إلى القصيدة» إنه انتقال من شعر البيت المنفرد إلى شعر «القصيدة» الكلى العطاء.

ولقد أشرنا فى مكان آخر من هذه الدراسة إلى الفرق بين كل من الشعر القديم والجديد، على أنه فرق بين كل من شعر (المعنى) وشعر (التجربة).

ولكى يمكننا الدخول إلى قصائد ديوان (غريب على الطريق) لمحمد أنعم غالب، ولا سيما ما يتصل بها من صور المدينة وأهلها، وما يلتصق بها من طرائق التعبير الفنى الذى يتخذ من «النجوى» و«القناع» وطرق التعبير الدرامى المختلفة أداة جديدة للتعبير عن «الحياة المشتركة» من خلال «أنا» الشاعر الغنائى، كشخصية إنسانية عامة.

أقول: لكى نتمكن من ذلك، نعيد مرة أخرى أمام عين القارئ الكريم، بعضًا من معالم النظرة الجديدة إلى الشعر المعاصر، الذى يدمج بين كل من «الذاتية» و«الموضوعية» عبر مركب «التعاطف» و«الحكم» من خلال أسلوب (تداخل): الأصوات والضمائر فى آن معاً..

وإذا كانت القصيدة الغنائية الجديدة تعد تصويراً درامياً حياً، يظهر أمامنا في النقد المعاصر كصورة «حلم رمزية» لفهم «إيقاع» العالم فإن «أنا» القصيدة الغنائية عبارة عن (ممثل) في هذه الصورة ـ الحلم ـ أي (قناع). مثلما أن بطل (المأساة) قناع حياة الشاعر الأساسية، وبالتالي للحياة التي نشترك فيها جميعاً..

لا تنغبوم: شعر التجربة: م. س. ص. ١٧٨،.

ويشاكل الشاعر/ محمد أنعم غالب (واقع) اليمانيين في الخمسينيات من المنطلق ذاته في معلقته «الغريب» حيث نرى «عليا» منذ فاتحة هذه القصيدة الجديدة الطويلة، وهو يقف أمامنا كممثل أو (وكيل) في هذه الصورة الفنية الكبرى عن حياة الشاعر الأساسية وبالتالي للحياة التي يشترك فيها «ركب اليمانيين» جميعاً.

وإذا كانت الصورة الكلية، كذلك، فإن التعبير الأدبي عنها قد بدأ يتخذ مساراً جديداً عبر شعر التجربة (الفردية أو الجماعية والذي هو شعر ذاتي) و(موضوعي)، بمعنى أن الشاعر (يتكلم عن نفسه وعن الأشياء الأخرى، غير مكتشف نفسه في كلتا الحالتين بل مطوراً إياها من خلال التبادل الداخلي والاندماج النهائي بين الاثنين). (م. س. ص١٧٩)

ويبدو هذا (التداخل) والمزج الفني بين «الأصوات» و«الضمائر» في التجربة الشعرية الجديدة في قصيدة «الغريب» منذ مطلعها على النحو الآتي:

كان اسمه «علي»

قابلته.. في الشاطئ البعيد

عرفته من سحنته

ومضغة «التمباك» تحت شفته

وكنت فى بداية الرحيل

فرحان. أننى خلفت من ورائى اليمن

لأشهد الحياة.. فى العوالم الفساح

تموج بالزحام والصراع»

«غالب غريب على الطريق، عدن، ط ١٩٧٤، ص٤ .

ولم تكن رحلة «أنا» الشخصية الشعرية هروباً «رومانسيًا» من الواقع الضيق، المحدود بالتناهى (الزمانى - المكانى) بل كانت الرحلة منذ بدايتها محاولة تندمج - أصالة - مع طبيعة الرحلة الفنية فى تجربة الشعر الجديد، الذى يسعى جاهداً إلى أن يفهمه القارئ عبر (مركب التعاطف) و(الحكم) عبر الاكتشاف والتبصر الإبداعى بحياته الخاصة فى الصور والأحداث الأخرى غير المكتملة.

فالشاعر فى «الغريب» عندما يتكلم عن حزن (على) يريد أن يكتشف نفسه ويطورها من خلال التبادل والتداخل بين ذاته وبين (الرمز) الذى اختاره كقناع يتحسس عبر مأساته (سر) حزنه الدامى.

ويلهب الشاعر قناعة بنار الذاكرة الجماعية، حتى يتمكن من (الكشف) والاستبصار لسر التعاسة المخيمة على ملامح القناع منذ البداية، فيعود إلى عقد منصرم من السنين الشقية..

(قابلته.. فى الشاطئ البعيد

منذ عشرة من السنين

فى مرفأ.. يمتد ميل

أحواضه.. تكتظ بالسفين

حدثنى.. ولم أكن أعى أكثر ما يقول

ولم أكن أعرف سر حزنه

وهو الذى قد طوّف الأقطار

وذاق ماء كل نهر

وخمر كل كرم)

غريب. م. س. ص ٤/ ٥.

٣ ـ ويتوالى مشاهد أو «سيناريو» الغريب اليمانى.. وكأننا أمام مشاهد من السرد الروائى، أو السينمائى فى رواية «العجوز والبحر» للكاتب الروائى العالمى: (همنجواى).

ولا أدرى إلى أى مدى كان وقع أثر طريقة (العرض) فى كل من (الحكاية) و(الحبكة) معًا فى رواية (أرنست هيمنجواى) على طريقة العرض الشعرى والحبكة الفنية لهذه القصيدة الطويلة التى صدرت كما يسجل الشاعر فى نهاية عام (١٩٥٦)، فى حين (صدر نص هيمنجواى عام ١٩٥٢) (ينظر: رضوى عاشور الإنسان والبحر: فصول، م (٣)، ع (٣) يونية ١٩٨٣. ص ١٢١)، وقد ترجمها إلى العربية (منير بعلبكى) فى بيروت (عام ١٩٥٤) (م. س. ص١٢٧). كما توالت ترجمتها عدة مرات (صالح جودت، القاهرة: (١٩٦٦)، د/ إسحق عبيد (اليمن ١٩٨٣) نشرت مسلسلة بالصفحة الأدبية بصحيفة (الميثاق) اليمنية.

وأوجه الشبه التى تقابلنا فى البناء الدرامى فى قصيدة (غالب) ورواية الكاتب الأمريكى (هيمنجواى) تفصح عن طبيعة (النمط التخطيطى للبناء المأساوى) فى كلا العملين الأدبيين المختلفين فى شكل التعبير الأدبى

فأحدهما: شعر والآخر نثر روائى.. والمتفقين فى البناء ولا سيما فى (النمط التخطيطى للبناء المأساوى) فى فن الدراما، والذى يعتمد منذ أرسطو) على الاندماج فى الشعريات،

بين كل من (الحكاية) و(الحبكة). الأمر الذى يصنع من أى عمل فنى مرموق معرضًا للأفكار الرئيسية المتكررة فى شكل وحدات سردية لا جوهرية ذات سمات عضوية محضة.

ومما لاجدال فيه أن للشعر موقفاً متميزاً ينبع من مقدرة الشاعر على (الانحراف) بحبكة القصيدة عن بقية أنماط التكوين الفنى الأخرى.

وإذا كان افترضنا بتأثر صاحب قصيدة (الغريب) بالنمط التخطيطى للبناء الدرامى فى رواية (العجوز والبحر) صحيحاً بصفة عامة فإن الصور الجزئية توحى بأن الغريب ،لم يقابل (أنا) الشخصية الشعرية إلا فى الشاطئ البعيد وفى عوالم تموج بالزحام والصراع وسط (أحواض) تكتظ بالسفن كما أنه (الغريب)، كالعجوز فى البحر قد (ذاق ماء كل نهر).

،وعاش تحت كل شمس

كل النجوم تعرفه

الموج والجليد يعرفه

والصخر والشجر

ونسمة الصباح والمساء

والبحر والقفار

وكل ريح

....

كل الموانئ تعرفه

كل البلاد جابها

كل البحار خاضها)

(غالب غريب، م. س. ص ٦ - ٨)

ومما يســاعــد على الاتجــاه بالمقــارنة بين البناء الفنى فى كل من (القصيدة) والرواية فى النصين الأدبيين المذكورين أعلاه، الشعور العميق لدى بطلى المأساة: العجوز اليمانى (على) والعجوز (سانتياجو) فى نص (هيمنجواى) فى رحلتهما الرمزية المشبعة الشعور بوحدة العالم: الجنوب والشمال، وهى وحدة تصعد إلى درجة التبصر الفلسفى بوحدة الوجود، على الرغم من الشعور العميق أيضا بالتصدع القائم داخل هذه الوحدة غير المكتملة حيث يرى الحياة وهى تموج بالزحام والصراع.

(وكنت فى بداية الرحيل

فرحان . أننى خلفت من روائى اليمن

لأشهد الحياة.. فى العوالم الفساح

تموج بالزحام والصراع) (م. ن. ص٤)

٤ - ولكننا نرى «عليا» فى نهاية الرحلة «الوجودية» القاسية من أجل فهم العالم والحياة، و(الواقعية) المشردة من أجل البحث عن (لقمة) العيش، فقد أبا عجوزاً يشع بحكمة العصر كله، لا بحكمة البلد المحدود الضيق الذى تركه فى بدء الرحلة فرحاً بالهروب والهجرة منه.

ويعى المهاجر اليمنى حكمته كلها: (الإدراك العميق لمعنى التشرد الجماعى لشعبه بكامله)، بعدما نتلمس وعياً كلياً بالعالم المعاصر، وأفنى

ذاته فى ذوات الآخرين، ملتحمًا بالوطن لحظة اتحاد قبره بتراب وطنه، وكـان حـريصًـا كل الحـرص على أن يبـقى اسـمـه فـوق رسـمـه الدارس والضارب فى جذور الوطن.

ويعود نمط (العرض) فى المدخل العام للقصيدة من جديد محشوراً وسط بداية النهاية للقصيدة المسرحية:

(وعاد من أرض الشمال

منحدرا على المياه

فى رحلة الجنوب

وشاهد الطيور

تعود أسرابا إلى الشمال

تسوقها الرياح إلى نسيان

يا فرحة الغريب إذ يعود

عاد سائرا فى رحلة الربيع للجنوب

وفى طوافه الطويل

عبر كل بحر

وفوق كل أرض

قابلته مشردا، يقلقه الحنين

فى مرفأ يمتد ميل

أحواضه تكتظ بالسفين

ولم يزل حديثه فى مسمعى

والآن صرت أدرى ما يقول

إنى أخاف أن أموت فى البعيد

وفوق قبرى ينقشون أى اسم

إلا... (على) (م. ن. ص١٣١)

ولكن ما الذى كوّن فى ذهن (على) فكرة الموت فى الوطن فجأة فى لحظات (الانحدار) على المياه فى رحلة العودة إلى الجنوب إنه النمط التخطيطى فى البناء الدرامى الذى يصل الآن بالحركة الدرامية إلى ذروتها، تلك الذروة التى تدعم الآن العروض السابقة للأحداث الجزئية، ليتم المشهد الإجبارى الذى يؤدى - كما يرى بعض خبراء الفن المسرحى - (إما إلى حل عقدة الرواية أو إلى كارثة، وهذه عادة مشاهد متناقضة، وإن التصعيد المتزايد من (الذروات) الثانوية إلى المشهد الرئيسى أو الإجبارى هو الوسيلة التى تسهم بها (التمبو) (سرعة الأداء فى الإلقاء أو الغناء أو الحوار أو الموسيقى) فى البناء الرئيسى للمسرحية).

وين: أ: أسس الإخراج المسرحى. ترجمة: سعدية غنيم. القاهرة ١٩٨٣. ص٣٦١،.

ومن الملاحظ أن «الارتفاع» و«الهبوط» فى التوتر الوجدانى فى المشهد السابق من قصيدته «الغريب» قد انعكس على التفكك الواعى لإيقاع بحر «المتدارك» حيث وزع الشاعر «الأسباب» و (الأوتاد) بطريقة خاصة لرسم خريطة تصويرية للانحدار والصعود الوجدانى فى لحظات الصعود والانحدار فى حركة الطيور المهاجرة والتى تسوقها «الرياح» قسرا.

أبوه سماه «على»

وحين صار فى عداد الوارثين

أثبت اسمه «على»

فى دفتر الزكاة

طارده الجباه

وباع نصف ثروته

ليدفع الزكاة

وأجره التقدير والجباة والجنود

ورشوة الحاكم والأمير

وغادر الوطن)

«غريب م. س. ص ٨/ ٩»

أما القوة الرئيسية الثانية فقد عبّر عنها الشاعر فى المشهد الانتقالى التالى:

(وغادر الوطن)

حكوا له أن البحار فى البعيد تقذف اللآل

وأن عالما يمد خلف دولة الإمام

أنهاره شطوطها ذهب

جباله الماس

عالم عجيب

يضع الثياب والساعات

والخيوط والإبر

والطائرات

تلك التى تمر فى السحاب

وفيه ينطق الحديد

ما ضره لو غادر الوطن

وآخرون غادروه قبله

وهذه أخبارهم تعود

وطيها نقود

وقطع الكساء) (م. ن. ص ٩)

٥ ـ ويمثل المشهد الذى يشارك فيه «على» مرتزقة الحرب العالمية الثانية إحدى مشاهد الذروات (الثانوية) والتى تعاقبت مع مشاهد انتقالية أخرى لكى تكون فى النهاية المشهد الإجبارى (التعرف ـ فالموت):

(الحرب مربحة

الحرب لى عمل

أنا المحارب الشجاع

أجيد إطلاق الرصاص

رصاصتى ما أخطأت هدف

وسجل اسمه فى دفتر المجندين

ولم يزل يذكر ما فى الحرب من أهوال.

حاربت لادفاعاً عن وطن

حاربت من أجل الرغيف

بجانب الفاشيست

وفى الليالى السود بين الدم واللهب

رأيت لى أصحاب

كان من اليمن فى الجانب المضاد

حاربتهم وحاربونى، لادفاعاً عن مثل

وكان لايهم من يعيش أو يموت

ولا يهم قاهر ومنكسر

فى عامهء الماضى كان فى الشمال

في مرفأ بشاطئ الشمال

جو الشمال ما أقساه

جو الشمال كم يزرع الأحزان والضياع

......

مات صديق فى الشتاء فى أرض الشمال

كان عاطلا شهور

ومات، اغتاله برد الشمال

وهو الذى كم غاص فى المناجم العميقة

من أجل أن يدب دفء فى الشتاء

يابرد جسمه المدفون من تحت الثلوج

ياموته المشرد الغريب

حتى اسمه المنقوش فوق شاهده

ليس اسمه ليس اسمه)   (م. ن. ص١٣)

وهكذا يركب (غالب) المشاهد الدرامية فى قصيدة «غريب على الطريق» لكى يصل إلى قمة الذروات فى (مغزى) موت (على) وكشف سر الهجرة خلف أسوار المدن اليمنية فى هذا المشهد الإجبارى الذى يمتزج فيه كل من (النجوى) و(الحوار) و(النداء).

«ولم يزل حديثه فى مسمعى»

(والآن صرت أدرى ما يقول:

إنى أخاف أن أموت فى البعيد

...

عمرت كل أرض

وموطنى خراب

لكم أتوق أن أعود أعمر الوطن

لكم....

لكم أتوق أن أنادى «يا.. على»)   (م. ن. ص١٤)

٦ - وأخيراً يصل التصعيد الدرامى المتزايد إلى الكشف عن بعض القوى الثانوية ممثلة فى صوت (الأنا) الشعرية المتخفية، والتى تفصح عن هويتها فى نهاية الدراما فى صورة (نداء) صريح من خلال صوت (الجماعة) كلها (الركب اليمانى):

(يا أيها المشرد الغريب

يا من وعيت من حديثه البسيط

معنى الضياع

يا من بذرت فى فؤادى الغرير

فؤادى الذى كم تاق للرحيل ـ

بذور إحساس مرير

بالغربة المريرة

بعد مائة من الشهور

بذورك الصغار أثمرت

وها أنا مثلك أدرك الضياع

يكاد اسمى أن يضيع

إنى أحس معنى أننا مشردون

يا نحن

يا ركب اليمانيين المشردين

يا من أراكم تعبرون كل درب

وتعمرون كل أرض

وأرضكم خراب

يا أيها الركب الطويل

يمتد من موانئ الجنوب فى اليمن

وينتشر

فى كل أرض

فى مناجم الشمال

وفى البحار

وفى عيون الزيت

يا أيها الركب الطويل

متى تعود؟

متى تعود؟ (م. ن. ص ١٤ ـ ١٥)

٧ ـ إن الحدود الفاصلة فى الحياة والمجتمع والفنون حدود نسبية، أو كما يقول الدكتور/ مندور فى كتابه القيم (الأدب وفنونه) (إن الفوارق والحواجز بين الفنون الأدبية ليست حاسمة قاطعة، فهناك تداخل بنسب مختلفة بين الفنون الأدبية، أو بين بعضها والبعض الآخر)

(د/ مندور: الأدب وفنونه. القاهرة (١٩٨٠) ص٢٨) وسواء أكان تأثر صاحب المعلقة اليمانية الجديدة الشاعر (محمد أنعم غالب) بالتقنية الفنية لرواية (العجوز والبحر) أم بطريقة السرد القصصى فى الكتب الدينية القديمة عن (أيوب) عليه السلام، فإن (الشعر) الحديث كان أيضًا ذا أثر بالغ فى التقنية الفنية فى (العجوز والبحر).

٨ ـ ويرى (المدقق فى النص «العجوز والبحر») أن المفهوم الرومانسى عن وحدة الوجود، ليس بعيداً تماماً عن وعى (هيمنجواى). كما سوف يلحظ أن قصيدة (الملاح القديم) للشاعر (كولريدج) ـ وهى من أبرز القصائد الإنجليزية التى ترتكز على هذا المفهوم الفلسفى ـ حاضرة بدرجة أو بأخرى فى (الشيخ والبحر) (يقتل الملاح الطائر بشكل عفوى، فيعتدى بذلك على وحدة الوجود، ويكون عليه أن يفكر عن ذنبه بمعاناة هائلة وشعور طاغ بعزلة كونية.

ويشكل نص (هيمنجواى) - من إحدى زواياه - معارضة لنص (كولريدج) وتعليقاً ضمنياً عليه).

«رضوى عاشور: الإنسان والبحر، مجلة (فصول) م. س. ص١٢٢»

فلا جرم أن تتحول إحدى قصائد ديوان «غريب على الطريق» إلى قصة رائعة للقصاص اليمنى الموهوب «محمد عبدالمولى» حيث تراه يحول قصيدة «الطريق» (إلى قصة، لأنها تتحدث عن حالة المساجد وذويه وبيته فى الوطن).

«راجع: الأعمال الكاملة لمحمد عبدالمولى، بيروت ط٣ ١٩٨١ ص٨ مقدمة الكاتب: عمر الجاوى»

ولقد أهدى القصاص اليمنى قصيدته إلى صاحبى ديوان «غريب على الطريق»، وهى قصة «لا جديد» والتى تترجم الموضوع الشعرى «الهجرة» إلى قصة درامية غاية فى الروعة والجمال الفنى.

(٩) تناولنا فيما سبق مشكلة (الإبداع) و(الشكل) بين كل من قصيدة (الغريب) ورواية (العجوز والبحر)، من خلال المقاربة فيما يسمى بالنمط التخطيطى (الهيكلى) للبناء المأسوى فى الدراما.

لم نكن نعنى بذلك أية محاولة لنفى (الأصالة) فى مشاكلة الشاعر للواقع فى إبداع عمله الفنى. بل أردنا معالجة قضية العلاقة بين (الإبداع) و(التقنية)، وهى قضية فى غاية اللبس فى كثير من الدراسات الأدبية فى كثير من فنون الأدب: كالشعر والمسرحية والرواية وذلك لأن الوعى الفنى (بالبناء الكلى) فى التجربة الأدبية فى عقل المبدع ووجدانه هو الذى ولد الابتكار الحقيقى . والأصالة المتفردة.

ولكن (كيف) يتم ذلك؟ وما القوانين التى تحكم الدمج بين عنصرى (الخيال) المبدع والفكرة الملهمة وبين (التكنيك) أو التنفيذ الفنى؟

وإذا كـان عـامل الفكرة أو الصـور المتـخـيلة فى العـمل الفنى يتـسم بـ (التحليق) بينما يتسم عامل التقنية أو التشيد الفنى بـ (التحديد) أو (القيد) فمـا المبـادئ التى تتـحكم فى صنع الأنماط الـهيكلية (البنيـوية) فى العـمل الفنى بصفة عامة؟ والتى على أساسها تتقارب بعض الأعمال الفنية لا فى مـجال الابتكار النابع من ملابسة الواقع؟ بل فى مـجال (الأنمـاط البنائيـة) الشكلية؟

ولنقل - مثلاً - إن الفنان ينطلق دوما مع الواقع، ولكنه بالطبع لا يمثل له هذا المنطلق أى نوع من الأصـالة أو الابتكار إن لم ينفـذ هذا الواقع فى (أشكال) فنية ذات أسس جمالية من خلال بعض أنماط البناء الفنى.

ولا ريب فى أن المبـدع فى الدراما - مثلاً - يتخذ - عادة - (كحـافز له شخصيته ممن تقع عليهم عيناه فى دنيا الناس، وتتألف عملية (التحليق) من استيعاب أطوار هذا الشخص. ثم يضيف المؤلف المسرحى قدراً كبيراً إلى الموضوع الأصلى بجمع مزيد من الصفات من أشخاص آخرين حتى ولولم يكن هذا الموضوع الأصلى يهتم بها.

إن سبباً قوياً أو فكرة أو هدفا ملحاً يستحثه على أن يضع الشخصية فى مسرحية، وهذه الشخصية ذات مغزى وعلاقة أساسية وشاملة، وقد يستغرق عقل الفنان المبدع شهوراً فى التأمل والتحليق فى الخيال، ولابد أن يندمج تمامًا فى الشخصية وأن ينمى فى عقله كثيراً من جوانب وأطوار رسم الشخصية على الرغم من أن هذه الجوانب قد لا تستخدم فى المسرحية فى نهاية المطاف.

ثم يعمد المؤلف إلى «تقيد» هذا التحليق الخيالى بتقسيم تطور الشخصية إلى اللحظات المهمة المؤكدة.

وقد تكون هناك ثلاث لحظات أو إحدى عشرة لحظة، غير أن هذا ربما كان يعنى أن بعض سمات أو أطوار الشخص ينبغى إسقاطها، لأن تلك التى تستخدم تحمل علامة على الفكرة التى يرغب الكاتب فى تقديمها.

ومن الجلى أن هذا التخطيط يشكل اعتبارا (تكتيكيا).

بعد ذلك يدون ملاحظاته على الورق ممهداً بذلك لأول مسودة للقالب الذى ستتخذه الفكرة. (التحديد) الآن يفرض تنظيم (القصة)، فمن خلال المناقشة العقلية المحضة يقسم القصة إلى (بداية) و(وسط) و(نهاية) ثم يقرر عدد المشاهد، ويرتب الذروات قبل الفواصل، وأخيراً يضع على الورق نموذجاً محدداً موجزاً أكثر اكتمالاً.

وحين يفرغ من ذلك تتقدم عملية (التقييد)، فيقسم القارئ القصة إلى ما يسمى (بالمشاهد الفرنسية) أى المواقف الصغرى التى تؤدى إلى الذروات الكبرى (دين، أ: أسس الإخراج المسرحى م. س. ٢٧٠).

وهكذا تتابع القيود من أجل تنفيذ (الخطة الهيكلية الأصلية) التى ـ يصوغ الفنان من خلالها عمله الفنى.

٩ ـ ويرى بعض الدارسين للقضية ذاتها فى مجال الرواية أعنى قضية العلاقة بين (الإبداع) انطلاقاً من مشاكلة الواقع وبين (التقنية) أو الصياغة الفنية، والتى تبدو فى بعض الأحيان مندمجة، وفى بعض الأحايين الأخرى منعصمة، ولاسيما فى الإرهاصات الأدبية والفنية.

إن الكتاب لازدرائهم للعقم النهائى فى (الواقعة)، لا يربكهم أن يضيفوا أو يعدلوا أو يمسخوا التراث أو الحقيقة التاريخية. لكى تتناسب مع مقاصدهم الفنية.

كذلك، عند نقل شخصية أو وضع أو كليهما، من عمل إلى آخر، لا تقل حرية الكاتب عن السابق فى أن يدخل أى تغييرات يمليها (التصور الفنى الممتاز للعمل الجديد).

«ميرسترن: ما العرض؟ ضمن كتاب: نظرية الرواية، تحرير هالبرين ترجمة: محيى الدين صبحى (١٩٨١ ص ٤٢)».

ويؤكد الباحث على أهمية (التخطيط) من خلال (العرض) فى إخفاء صفة (الإبداع) فى تصويره للواقع الاجتماعى أو الثقافى فى آن.

(إن كون الكاتب قد استفاد من مواد موجودة سابقا، تاريخية كانت أو روائية، لا يعفيه من الحاجة إلى العرض، مادمنا لا نتوقع من القارئ أن يعرف (مبادئ) الاختيار والربط المتعلقة بالإضافة والتعديل والتى ساقت الكاتب إلى تأليف عمل معين) (م.ن. ص ٤٤).

ويقرر (كولريدج) زعيم الحركة الرومانسية الإنجليزية، نقداً وإبداعًا ـ إن كل عمل فنى (يجب أن يحمل فى نفسه تعليل مجيئه على هذه الصورة، وليس فى صورة أخرى غيرها) (م.ن. ص ٤٥).

وما نريده من كل هذا التعليل أن نصل إلى طبيعة النمط الهيكلى فى الأعمال الفنية التى تمتلك بعدا (دراميا) سواء أكان ذلك فى (الشعر) أو (المسرحية) أو الرواية، حيث يرى بعض النقاد الأوروبيين (غوستاف فريتاغ) أن (الدراما) عادة ـ ولاسيما فى المسرحية (تمتلك بنية هرمية. وهى تنشأ بدءاً من (التقديم)، مع دخول قوى الإثارة إلى أن تبلغ (الذروة): ثم تسقط منها إلى (الكارثة)، بين هذه الأقسام الثلاثة تكمن أقسام «الصعود» و(السقوط).

ثمة مؤثر مهم يسميه (فريتاغ) لحظة الإثارة أو القوة المثيرة «تقف بين التقديم والصعود»: بداية العمل المستثار أو (التعقيد) تحدث فى نقطة حيث ينشأ فى روح البطل شعور أو إرادة تتيح الفرصة لما يليها، أو حيث يتم للفعل المضاد أن يستعمل عتلته، ليضع البطل فى حالة حركة) (م.ن. ص ٤٨).

ومهما كانت صحة هذا (الفرض) أو خطؤه الدرامية، فإن ما يهمنا الآن، هو محاولة تطبيقه على مستوى الأعمال الروائية الدرامية ولاسيما على بعض أعمال (همنجواى) الذى افترضنا - مسبقا - بوجود مقاربة فى (الهيكل الفنى) الثنى فى روايته «العجوز والبحر» خاصة وقصيدته الشاعر اليمنى (محمد أنعم غالب) «غريب».

١٠ - ويرى بعض النقاد الذين طبقوا (تقنية) الدراما كما استخلصها (فريناغ) على الأعمال الروائية (أن همنجواى) قد بنى رواياته حسب (نموذج) «مقبول بشكل عام. على أنه النمط ا لتخطيطى للبناء المأساوى فى المسرحية، وهو الشكل الهرمى (مخمس) الأجزاء، الذى يمثل التحرك صعدا من (التقديم) خلال الفعل الصاعد إلى الذروة، ومن ثم يهبط أثناء السقوط إلى الكارثة أو حلّ العقدة» (م.ن. ص ٥١).

وبعد أن طبق الناقد نفسه (فاركوهار) هذا المخطط على مجموعة من روايات «همنجواى» ومنها «العجوز والبحر» (يستنتج أنها «كلها تتوافق مع متطلبات (الشكل الهرمى) الأساسية، البنيوية و«الوظيفية» «م.ن. ص ٥١».

وسنفترض من جانبنا صحة هذا التحليل لهيكل البناء الدرامى فى أى عمل فنى (أدبى) بصفة خاصة.

ولكن كيف يمكننا بيان ذلك فى قصيدة (غريب)، من خلال مخطط عام بعدما حاولنا ذلك من خلال تحليل نظرى خاص فى الفقرات السابقة.

١١ - ويبدو لنا أن الشكل الهرمى (مخمس) الأجزاء الذى يمثل التحرك صعداً من (التقديم) خلال الفعل الصاعد إلى الذروة ومن ثم يهبط أثناء السقوط إلى الكارثة أو حل العقدة. يعبر عن شكل المسرحية الكلاسيكية الجديدة فى الأدب الفرنسى بالقرن السابع عشر خاصة والتى كانت تقسم فيها المسرحية عادة عند (كورنى) و(راسين) إلى (خمسة) فصول أو أحداث رئيسية، لتمثل الشكل الهرمى ذاته.

وهو الأمر الذى دفع خبيراً كبيراً فى فن المسرحية (الكسندردين) إلى الحديث عن (التقنية) فى القصة المسرحية وتقسيمها إلى ما يسمى بـ (المشاهد الفرنسية) أى المواقف الصغرى التى تؤدى إلى الذروات الكبرى. والذى كان أكثر مرونة من النقاد السالفى الذكر فى عدم التشدد على حصر عدد المشاهد الرئيسية أو اللحظات الحاسمة، والتى قد تكون (ثلاث) أو (إحدى عشرة).

ويمكننا ـ الآن ــ رصد النمط البنيوى (التخطيطى) للنزعة الدرامية فى قصيدة (غريب)، الذى طبقه الكاتب الأمريكى منذ أوائل الخمسينيات فى روايته (العجوز والبحر) على النحو التالى:

مشاهد ذات فعل عرضى الحركة الصعود (التقديم):

وتشمل على المقاطع (١، ٢، ٣) من القصيدة كما قطعها الشاعر نفسه فى الديوان.

وهذه المشاهد قد لا تنتمى للفعل الرئيسى، ولكنها مع ذلك مشاهد تملك الحركة التى (ينسج) من خلالها العرض، والجو المحيط، وتقديم «النموذج».

ومع تطور مشاهد العرض، تندمج عادة فى الحدث الرئيسى. وفى مشاهد (التقديم) الثلاثة فى قصيدة (الغريب)، تتعرف على اسم (النموذج) القناع، وسرعان ما تتم (المقابلة) بينه وبين الشخصية الشعرية المتخفية، ويتم (التعارف) من خلال (السحنة) أولا و(العادة) ثانية مضغة؟ (التنمباك) كما تلتقى (فرحة) بداية الرحلة مع الإحساس الكامن بالصراع فى (العالم الفساح) التى تموج (بالزحام والصراع) ويستمر الشاعر هنا مكملاً ومضيفاً للتقديم من خلال (تداعى الوعى) حيث العودة إلى المعرفة القديمة (عقد كامل) ولكن يبقى سر حزن النموذج خفيًا على الرغم من التطواف فى كل (الأقطار) ثم يشخص الشاعر فى المقطع الثانى معالم

(فعل) النموذج والذى (قد عاش فى كل المهن) وعرفه (البحر والقفاز وكل ريح).

وعلى الرغم من أن (العالم الفسيح) يعد موطناً (لعلى) إلا أن كل (أرض تنكره) ونرى هنا (المفارقة) الدرامية قبل أن تتحول إلى (صراع) عنيف، تجرى فى (جوف) (المقدمة الفكرية) كوضعية جوهرية ومزدوجة فى آن.

وسوف تحمل هذه المفارقة ذاتها (عليا) إلى (الشروع) فى رحلة العذاب المر، ولا يملك من عدتها سوى (بضع تمتمات) و(تمائم مطلسمات) لكل قرين له مفارق للوطن. كما يعبر النص الشعرى فى المقطع الثالث، الذى يصعد الشاعر من خلال حركة القصيدة إلى المشهد الثانى، ومنه إلى بقية المشاهد الأخرى سالفة الذكر، وذلك على النمط التكوينى ذاته.

الفصل الخامس

دلالات المدينة في شعر المقالح

١ ـ يصدر الشاعر العربى الكبير عبد العزيز المقالح مجموعة أعماله الشعرية الكاملة، بإهداء يقول فيه: «إلى صنعاء: مدينة الثورة والأمل»[١].

ويلخص الشاعر فى هذه «الكلمات المفاتيح» ـ الخطوط العريضة التى تحتوى على لباب رؤيته الشعرية لمضمون مدينة صنعاء الشعرى، كمدية تنزع إلى الثورة والتغيير نحو عالم أفضل وآمال أوسع مما عاشته فى عصورها التاريخية القديمة.

ويعرب الشاعر من ناحية أخرى فى مقدمته لأعماله المذكورة آنفا عن طبيعة الحنين والأمل فى رؤيته لليمن الجديد. ذلك اليمن الجميل الجديد الموحد، يمن المحبة والعدل الاجتماعى، يمن الثورة والفقراء والطلاب والمهاجرين، يمن الجنود والضباط الأتقياء، ومن أجل ذلك اليمن الجميل الجديد يكتب جيلنا الشعر، ويحب الورد، ويحتفل بمنظر الشروق[٢].

ويدمج الشاعر ـ منذ بداية أعماله الشعرية ـ بين كل من ثورة الوطن، وروعة الطبيعة فى بلاده. وبين جمالية القصيدة، التى تتغلغل فنياً لتحسس جرح القرى والمدائن عبر خريطة الوطن المنشورة فى وريد دم الشاعر:

«وديارى هى الحلم
من أجلها أسكن الشعر
والشعر يسكننى
يتخلق عبر دمى
تحت جلدى خلايا، وأنسجة
فى النهار الكليل يرافقنى فى المغاور شمساً،
وفى الليل يركض فى خيمتى قمرا
كلما اشتقت للوطن المستباح النجوم»

نشرت خريطته فى دمى

فوق جمجمة الشعر،

فى عظمه

وتحسست جرى القرى والمدائن)[٣]

ويصور لنا هذا المقطع الشعرى، مشاعر شخصية شعرية، تقف ـ بادئ ذى بدء ـ موقفًا عنيدًا تجاه الخريطة الحضارية لبلادها، ويتراءى لنا هذا الموقف عنيدًا لأنه ـ أولاً ـ يتشبث بدياره، تشبثًا عميقًا، فهى الحلم الذى يسكنه، وهى السكن: الروحى ـ الجسدى الذى يحتوى نسيج وخلايا الكائن الإنسانى كله.

كما يبدو لنا هذا الموقف الشعرى، موقفًا عنيدًا ـ ثانيًا لأنه لا يود الاستسلام أو يرغب فى التنازل لأى ظرف من ظروف الزمان أو المكان، وهى ظروف: زمانية كليلة، كما أنها فى الوقت نفسه ظروف مكانية كالمغاور غاية فى الضيق والعسر، فالشخصية الشعرية، على الرغم من كل ذلك، تواصل فى إصرار عنيد يحفزها الشوق والحب الخالصين ـ البحث الدءوب عن معالم هذه الديار، والتنقيب عن أسرار جرح القرى والمدائن التى تشملها تلك الديار والتى يلفها حلم عظيم بغد أعمق إشراقًا.

ويفصح المقطع الشعرى المذكور آنفا عما يمكن لنا تسميته بالبرنامج الشعرى تجاه المدينة - الحلم، حيث تتراءى للقارئ بعض المعالم الجوهرية للأبعاد الحضارية - الاستراتيجية لرؤية الشخصية الشعرية لمدينة الإنسان - الحلم.

ونرى الشاعر ماكثًا فى مغارة - أو قلعة التاريخ الحضارى لشعبه وهو يتحسس الجرح الذى أصاب القرى والمدائن التى يسكنها بنى وطنه، كما نراه من زاوية أخرى دائم البحث عن نقاط الضوء فى سماء الوطن

المستباح النجوم، لعله يستكشف، عن طريق جمجمة الشعر، طريق الآمال ومناطق الخصوبة فى جرافية بلاده الحضارية.

وإذا كانت القصيدة العمودية - ذات الطابع الرومانسى - تحد من تدفق التدعيات الذاتية حتى النهايات القصوى التى تلتقى عندها بؤرة التجمع بين كل من: الوعى الذاتى، والوعى الجماعى، فإن القصيدة العمودية - الفاتحة التى ينطلق منها شعر المقالح حول مدينة صنعاء - وهى قصيدة «لابد من صنعاء» تحاول جاهدة الانطلاق من مأثور شعرى، يوظفه الشاعر باقتدار معبرا عن لسان حال«القدر».

(يوما تغنى فى منافينا القدر

(لابد من صنعاء وإن طال السفر

لابد منها.. حبنا.. أشواقنا

تدوى حوالينا إلى أين المفر)[٤]

ويحاول الشاعر، داخل نطاق هذه النزعة الغنائية، التلويح إلى سمات الغد المشرق والتى تتبلور بعد من خلال نموذج فنى محدد، يجسد الرؤية الجماعية تجاه القيود الغليظة التى تكبل حركة المدينة العتيقة، ولكن على الرغم من ذلك، فإن الرمز الشعرى العام للمطر والإعصار يظل يعمل كمحرك خفى للبحث الشعرى:

(سيمزق الإعصار ظلمة يومها

ويلفها بحنانه صبح أغر

هوذا يلملمنا من الغايات من

ليل الموانى.. من محطات البشر

ليعيدنا لك يامدينتنا وفى

أفواهنا قبل وفى الأيدى زهر

إنا كسرنا وجه غربتنا وما

أبقت ليالى النفى من زيف الصور

وتهشمت سفن الرحيل وأسلمت

أنفاسها فى حصن شاطئنا الأبر)[٥]

ويترجم الشاعر مشاعره وأفكاره حول مدينته من خلال معادلات جمالية، تظل لصيقة فى أغلب قصائده بأعمق أحاسيسه الدفينة نحو مدينة الغد، ويتراءى لنا أن معجم «المطر» وما يتضمنه من دلالات مصاحبة كالماء، والنهر، والأشجار والغابات، والإعصار، هو المعادل الفنى المستمر فى شكل حلقات وجدانية لمعاناة الشخصية الشعرية فى بحثها الدءوب عن مدن الإنسان ـ الحلم.

ويتضح لنا من المقطع الشعرى المذكور أعلاه، أن الإعصار شرط ضرورى، لانبثاق الصبح الأغر، ومن السهل جداً، أن نلمس فى صدرة الإعصار دلالات خفية لكل مظاهر الثورة والتغيير اللتين أشار إليهما الشاعر فى صدر ديوانه عندما أهدى شعره إلى مدينة صنعاء: الثورة والأمل، كما أننا نرى فى دلالة «الصبح الأغر» إشارة أخرى، إلى بوابات الأمل التى يحاول الشاعر أن يطرقها منذ الآن، فى صبغه لغوية تعتمد التنكير « صبح أغر» ليضفى على دلالات الإشراق للأمل المنشود تحرراً فسيحاً من قيد التعريف.

ويشير الشاعر فى المقطع الختامى لهذه القصيدة ـ الفاتحة لكل قصائده «بالتحول المنشود لمدينة موغلة فى القدم نحو الثورة، وذلك من خلال البنية المجازية المسيطرة فى أغلب شعره، والتى يترجم من خلالها عن جوهر معاناته الشعرية فى البحث عن المدن الفاضلة فى عصرنا.

ويعبـر (المطر) عن تلك البنيـة المجـازية، التى تتـشـابك وتتكاشف من خلال تطوير الصور الجزئية ، فتلملم فى كل مجازى صور (الغابات)و(ليل الموانى) عبر محطات البشر فى مسافات طويلة، تحاول فيها جاهدة، أن تعيدللبشر الفرح الناتج من لقاء بعد غربة، كما تحاول تلك البنى المجازية ذاتها، أن تجمع سمات الجهد الإنسانى المغترب، وهو يعود منتصرا، حاملا بفضل «المطر» نفسه رزم الزهر إلى عـتبـات المدينة التى تـعيش مـخاض ميلادها الجديد:

«صنعاء وإن أغفت على أحزانها

حينا وطال بها التبلد والخدر

سيثور فى وجه الظلام صباحها

حتما ويغسل جدبها مطر»(٦)

١ ـ ١ تتجسد معاناة الشخصية الشعرية فى الدفاع عن مدينة الحلم عبر المعادل الجمالى الأصيل لرؤيته الشعرية فى الصور المجازية للماء المنهمر فى إطار الطوفان فى فترة الطوفان.

ويتخذ الشاعر فى قصيدته «مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان» مسلكاً جديداً للاقتراب من وعى المتلقى ذى الطابع الجماعى المحدد، حيث تبدو هذه القصيـدة خطاباً شعرياً لأنا الشاعر مرسلا إلى جمع من البشر الذين لم يحـفلوا ـ أيام حـصـار الثـورة ـ بنصـائحـه فى عـلاج الموقف المضطرب.

وتتقمص «أنا »الشاعر بشخصية تراثية، هى شخصية النبى «نوح» فى زمن ما بعد الطوفان.

ولكن وهذا شىء مهم للغاية تُظل البنية المجازية التى يعبر بها الشاعر عن جوهر معاناته الإنسانية كإنسان يحس بعمق بمأساة الآخر، ملتزمة

بوعى - أو بدون وعى - بدلالات الماء والأمواج والسحاب»

«قلت لكم من قبل أن يثور ماء البحر

قبل أن تعربد الأمواج

وقبل أن يغيب وجه الأرض

قلت.. الداء والعلاج

لم تحفلوا..

لم تسمعوا..

....

أنفقت عمرى أجمع الأعواد والأخشاب

قطعت وجه الليل والنهار

أقرأ فى «الكتاب»

أشد مسماراً إلى مسمار

لكن صوتى ضاع فى الرياح

سفينتى تاهت بها الأمواج

فأبحرت خالية إلا من الأحزان والملاح[٧]»

١ -١-١:

ويكشف المقالح فى قصيدته «أغنية للفارس المنتظر» عن بعض ملامح قناعه المفضل فى مواجهة قيود مدينته المثلى ويقترب الشاعر من صورة هذا الفارس اقتراباً حثيثًا ، أولاً - يخاطبه بلهجة وجدانية مغرقة فى العاطفية، كما أنه - ثانيًا - لا يفصح عن اسمه أو عن بعض علامات وجوده، الفردى أو الجماعى، التاريخية منها أو الأسطورية، كما لا يعبر

الشاعر - ثالثاً - عن موطن وجود هذا الفارس المنتظر إلا من خلال المعادل الجمالى لمعاناته الجوهرية والمتمثلة فى البحث عن أرض الخصوبة، حيث الماء والأنهار التى كانت تصب بغزارة فى يوم ما من تاريخ الحضارة العربية فى أرض مأرب فى عصر اليمن التى عرفت لدى المؤرخين العرب وغير العرب باسم بلاد السعيدة:

«يا فارسا أحْبَبْتُه من قبل أن تلمحه عيناى أو تراه

أحببت فيه شعبنا

ما كتبت، ما صنعت يداه

رأيته فى مأرب

حضرت فى معبده الصلاه

سمعته يخطب فى الجموع

غدا سنعلن الرجوع

وتمسح الأحزان عن «صنعاء» والدموع»(٨)

وتتمخض جدلية المعاناة الشاعرية عن صورة بطل تاريخى - أسطورى فى آن معاً، إنه الفارس الذى يخرج عملاقاً من ركام التاريخ البطولى لذى يزن:

«فلتنفض يا فارس الأحلام والزمن

لينتفض فيك الشريد «ذويزن»

فإن معبودتك «اليمن»

توشك أن تسلم الزمام من جديد

وتبتدى حكاية العبيد

وينتهى سبتمبر المجيد(٩)

١ ـ٢ ـ ١

وفى مقدمة ديوانه الثانى «رسائل إلى سيف بن ذى يزن» يقوم الشاعر بقراءة ثانية للدلالات المتنوعة للسيرة الشعبية لبطل من أبطال بلاده، ونراه يحدد لنا هويته العصرية بقوله؟! ما بين عامى ١٩٦١ ـ ١٩٧١ كتبت مجموعة من الرسائل إلى سيف بن ذى يزن ـ المهاجر ـ الطالب ـ المنفى ـ .... وأهديت معظمها إلى قبر حبيب ضائع فى سهول إثيوبيا ، وإلى قبور أخرى ضائعة ، متناثرة تحت سقف العالم ، تطل بلا عيون إلى الوطن الضائع..(١٠)

وفى المقطع الشعرى الذى يحمل عنوان «الحنين» يترجم الشاعر مشاعره تجاه النموذج الإنسانى للبطولة الشعبية عبر لغة مجازية، تظل محتفظة بالبنى المجازية الجوهرية التى يعادل بها الشاعر دائماً همومه المركزية فى البحث عن تواصل حقيقى للحقب التاريخية المزدهرة لمدن بلاده:

«حديث الحب
موالاً من الأشواق
صنعنا منك يا إنساننا المصلوب فى الآفاق
وفى الأعماق
حفرنا وشمك المشنوق
فى الأحداق
وفى أفواهنا مازالت أسطوره
وفى تاريخنا»
فى جيلنا تتوهج الصوره
وننتظر

وأشرعة النهار على الجبال الريد تنكسر

وتحتضر[١١]،

ويقود موال الحب والأشواق (الباعثة) على التنقيب على النموذج والمثل الأعلى للبطولة فى عصر منصرم ، وإن ظل هذا التمثال يعمل فى مخيلة البشر المعاصرين الأعاجيب للبحث عن بطولة جديدة تحاكى بشكل ما ، بطولة الأمس ، وتضيف إليه من سمات العصر ما تقدر المخيلة الشعرية عليه من إضافات خلاقة، مبعثها الحب وأنشودة الشوق التى تقود الشاعر إلى الإغراق فى تأملاته عبر الصور المجازية الأثيرة لديه:

النهر والشاطئ والأمواج:

«وأشرعة النهار على الجبال الريد تنكسر

وتحتضر

وتغرق فى مواجعنا

ويغرق حلمنا الأخضر

وعبر شواطئ «العربى» و«الأحمر»

تظل جموعنا تسهر

وترقب فوق موج الليل

تشهد عند خط الأفق خيل العائد الأسمر»[١٢]

ونقرأ فى «هامش» الرسالة الشعرية الأولى» بعضًا من ملامح المدن اليمنية العطشى» إلى نهر التاريخ ، الذى تفجره المخيلة الشاعرية من خلال معاناتها فى البحث عن ينابيع الرؤية لمدينة مشرقة تحل محل داكن المدن اليمنية العتيقة:

«على عينى كتبت قصائد الشوق المسائيه

سمعت «سهيل» عنك يحدث «الشعرى» اليمانيه

بأنك قادم وجنود رحلتك الخوافيه

لثمت ترابنا العطشان

أثمت جدار غربتنا الحزين.. نهارنا الأسيان

ضحكت.. بكيت..

فى سردابنا الليلى كتبت قصيدة أخرى بكائيه

لأنك قادم والجند لا يدرون أن الأرض قد صارت بلا ذرع

وأن الأم قد صارت بلا ضرع

أفى الصحراء ، فى الغابات أم فى داكن المدن

سينزل جيشنا المغوار

جيشك يابن ذى يزن[١٣]»

١ -٢ -٢:

يجب الوقوف قليلا عند قصيدة «الإسكندرية» والتى سيقارن الشاعر بينها - فيما بعد - وبين مدينة صنعاء ، مقارنة - كما يسميها - متحيزة.

ويقول الشاعر فى مقدمته النثرية لهذه القصيدة التى سيبحث فيها - أيضاً - عن وجه «سيف بن ذى يزن»: «كان الفصل شتاء عندما زار الشاعر مدينة الإسكندرية لأول مرة ، كانت نظيفة ومغسولة السماء والأرض.. قطعان متناثرة من السحب البيضاء تسبح عند خط الأفق، حيث يتعانق البحر والفضاء، بينما أسراب من الضباب الأخضر الخفيف تعانق سطوح

المنازل العالية وكان ذلك فى يناير ١٩٦٣، أعاد الشاعر صيغة القصيدة، وحذف منها وأضاف إليها عام ١٩٦٨[١٤].

وتبدو مدينة الإسكندرية فى لحظات التوتر النفسى والمعاناة الشاعرية كمعادل فنى لمدينة صنعاء، وعلى الرغم من غرابة المقارنة بين المدينتين، إلا أن المخيلة الشعرية تدمج بين قوافل موج البحر الأبيض فى مدينة الإسكندرية وقوافل الصحارى فى جنوب الجزيرة العربية:

«ورقت على شاطئ الغيم

لاحت لنا من بعيد

على صفحة الأفق الذهبى الشعاع

كحورية تستحم على البحر

أغنية فى الفضاء المديد

«كوبيك» فى خيال العبيد

كقافلة فى الصحارى

تدندن أجراسها بعد رعب الضياع.[١٥]»

وتستمر معاناة الشاعر فى تكوين سلسلة البحث عن الجذور الحضارية لبلاده فى شخص «ذى يزن»، الذى يتراءى فى مخيلة الشاعر وهو يتأمل عالمه المغترب أمام مرايا البحر، والتى تحيل مدينة البحر «الإسكندرية» إلى مدينة الرمل:

«رفاقى

سألتكم الله أن سأل الحزن عنى

وإن سألت عن مكانى عيون الشجن

فلا تخبروه.. ولا تخبروها

وقولوا: مضى

ربما خلف حلم الزمن

فانى سأسلم للموج نفسى

سأرحل لو مرة فى النعاس

وفى الرمل أبحث عن ذى يزن»[١٦]

ويعود المقالح ، بعد مضى ما يقرب من العشرين عاماً، إلى المقارنة بين المدينتين فى مقالة طريقة جاءت تحت عنوان «صنعاء القديمة، صورة وصفية من الذاكرة»، ويعترف، إن مدينة عربية واحدة، ليست عاصمة ، وإن كان لها شهرة العواصم الكبرى، هذه المدينة كادت تأخذ فى القلب والعين مساحة مساوية للمساحة التى تأخذها صنعاء ، تلك المدينة هى الإسكندرية، ذلك الشريط البحرى، الأبيض المتعرج الراقص.. شىء ما يجمع بين المدينتين ما هو؟ لا أدرى على وجه التحديد، لكنه قد يكون الإيغال فى التاريخ، التآكل البادى على الأحجار، فى شاطئ الإسكندرية الطويل كنت أتوقف طويلا لكى أتذكر صنعاء ، ليس فى صنعاء بحر، وبالتالى ليس لها شواطئ ، لكنها مدينة أبحرت كثيراً فى التاريخ ، فصارت شوارعها شطآنا للتاريخ[١٧].

ونجد أن التطهر بماء البحر فى الإسكندرية، أو بجداول التاريخ البطولى فى سيرة البطل الشعبى هو المعادل الفنى للمعاناة النفسية لإنسان مغترب عن أرض بلاده:

«وحين يجىء الغروب

وترحل فى سفن الليل شمس النهار

ومن أفقنا تتدلى حبال المساء

سأهبط للبحر

أغسل روحى بأمواجه،

فى مياه الصفاء

فإنى فقدت جمال الرشاد بعالـمكم

وفقدت نهار الوفاء»[18]

١ ـ ٢ ـ ٣:

يفسر المقالح تراوح شعره حول مدينة صنعاء بين الطابعين العمودى والتفعيلى، يتطور مضمون هذا الشعر المشروط تاريخيا بتطور الوعى الذاتى للشخصية الشعرية داخل المجتمع العربى باليمن والذى كان يتراوح أيضا بين قطبى! الثبات والتحول فى الكثير من مظاهر حياته الاجتماعية والثقافية والفنية.

فلا غرو أن يجد الشاعر مبرراً لوجود القصيدة العمودية وهى تعيش جنبا إلى جنب فن المعمار الصنعانى: «ولقد طال السفر، وامتدت سنوات النفى الاختيارى وطالت أشجان الحنين، وتحول الشوق إلى انفجارات تأكل القلب، وتمزق اللحم والعظم وتولد عن ذلك الشعور عشرات القصائد منها الكلاسيكى، الذى يأخذ طابع المعمار الصنعانى العريق ومنها الجديد الذى يأخذ ملامح الثورة وصدى إيقاعها السريع ولأن الحديث عن صنعاء وعن مبانيها وأحيائها العتيقة، التى تتناغم مع موسيقى القصيدة الكلاسيكية، فسوف أكتفى من رسائل وبرقيات الشوق إلى صنعاء بنموذج قصير من قصيدة «البكاء بين يدى صنعاء» ويرجع تاريخ كتابتها إلى عام ١٩٧٢[19].

وتظل المعاناة الإنسانية للشاعر العاشق لمدينته مشخصة من خلال البنية المجازية الجوهرية لمعجم المطر وحقل دلالاته المتنوعة بين الماء/ الخصب الشطآن/ السفن.

«ياأمنا جـــاعت مـــواســمنا

واســتــبطأت أمطارها اليــمن

أكل الذباب جنين فــرحــتــهــا

وسطا على أشــبــالهــا الوهن

كــانت تظن الصــيف قــادمــة

أمطاره والخــصب واللبن

غــرقت بوحل العــمــر وانطفــأت

فى ليلهــا الشطآن والســفن

أبــكــى علــى أيامـنـا انـدثـرت

أشــواقــهــا والحلم والمدن»[٢٠]

١ - ٣ - ٣ :

وينتقل الشاعر عبر سلسلة المعاناة المتشابكة، من البكاء على الأيام المندثرة الأشواق إلى «تنهيدة يمانية على جسر النهر الجاف» مبرهناً على حضور للشخصية الباحثة عن جذور المدن المندثرة زمانيا ومكانيا، لكى يعيد صنعها من جديد على أسس جمالية وأخلاقية تنسجم ومثله العليا.

ويخترق الشاعر المشهد المأساوى للنهو الجاف وسط المدينة القديمة بأحاسيس شاعرية تنبض بالحياة، بل نراه وهو يطوقه بتأملات متناثرة حول النزاع المستمر بين عالمى : الثقافة والفوضى، أو بين حدى : الحياة والممات.

ويضع المقالح على عتبة قصيدته حول النهر الجاف الإضاءة التالية :
«كل من يزور (صنعاء) لابد أن يمر بنهر جاف يقطع المدينة إلى نصفين، ويقوم على ذلك النهر الترابى جسر قديم»(٢١).

ويشخص الشاعر حلقات المعاناة الحضارية من خلال عرض موضوعى – مجازى فى آن معا، الأمر الذى يساعد على إخفاء البعد الغنائى – الذاتى – وإلى كبت التموج العفوى للمزاج الحزين، مما يعمق – فى النهاية – عملية التداعى فى الإدراك الجمالى.

ويشخص الشاعر هذا الزمن السجين فى قوله :

«كان الليل سجُينا يتمدد فوق سرير الأرض،

ويرضع ما أبقت سحب العام الشتوى

من نيران فى ضرع نجوم الشرق المطفية

والشمس امرأة مسبيه

منذ احتجزتها الظلمات وراء الأفق

وتحطم وجه الفرح الأخضر»(٢٢)

ويوحى لنا عنوان هذه القصيدة : «تنهيدة يمانية..» بدلالات التوثيق بين البعدين : الخاص والعام فى مضمون الأثر الفنى للنص الشعرى.

فكلمة «تنهيدة» دلت دلالة فردية، عن معاناة الذات الشاعرية فى حين تومئ الصفة «يمانية» بالعلاقة الجماعية التى تربط بين المعاناة الخاصة للشاعر والقلق الحضارى العام لشعبه، إنها إذاً تنهيدة جماعية أعمق من كونها تنهيدة فردية، ومن هنا تأتى حدة التنغيم للآهات المنبثقة من تكرار حوفى «السين» و«الشين» فى مطلع هذه القصيدة.

وتأتى بقية عنوان القصيدة : «.. على جسر النهر الجاف» كفضلة تتكامل معها ملامح انتشار الوعى الجماعى وتغلغله فى ثنايا النص.

بينما تقدم «العتبة» النثرية لهذا النص دلالة تؤشر إلى عمق القاسم المشترك لطبيعة الرؤية الشعرية المنبثقة من المعاناة المتناوبة مع الجوهر الاجتماعى للإحساس بجسور التداعى الحضارى.

ويشكل مطلع هذا النص الشعرى :

«كان الليل سجيناً يتمدد فوق سرير الأرض»

إشكالية عنيدة للمحلل الأدبى الذى تزعجه التيارات النقدية المعاصرة، ويدل مطلع القصيدة - كما هو واضح - على بنية سردية، يلفها فعل «الكينونة» الذي يتصدر عادة النزعة السردية للحكايات الشعبية وللحكاية، كما هو معروف، أبعادها الزمانية والمكانية، وهما البعدان اللذان يعبر عنهما - صراحة - عنصرا : «الليل و«الأرض» فى مفتتح النص الشعرى.

كما يعبر زخم الجملتين «الاسمية» : «كان الليل سجينا» والفعلية : يتمدد فوق سرير الأرض عن معالم ممارسات كونية تلتصق بفعل الإنهاك فى البحث عن معالم صيرورة «الميلاد» و«الفناء» ثم «الميلاد من جديد».

فالليل يرضع «ما أبقت سحب العام الشتوى» وياله من عام كله شتاء، إنه عام الخصوبة القصوى، والتى سرعان ماتتحول إلى طاقة جبارة، يعادلها المجاز الشعرى بالنيران فى ضرع نجوم الشرق التى أحالتها الأزمنة إلى نجوم مطفية..

نحن إذاً أمام حكاية شعرية شبه أسطورية تعبر بمنطقها الخاص - وهو منطق شعرى، عن صيرورة معاناة إنسانية، يعالجها الشاعر بمنطقه الفنى

المتميز جداً، والقائم على سنن التناظر بين أضداد تعبيرية، تقع فى مراتب متباينة : جغرافية، جوية، حجرية، ونباتية وحيوانية وإنسانية، اجتماعية وفكرية.

ولكن البنية العميقة فى صورتها المجازية (الليل، سرير الأرض، السحب، العام الشتوى، الضرع، النيران، النجوم «سرعان ماتتعاطف مع البنية الخارجية فى صورتها المجازية من خلال ملامح الإنسان الثقافية والمتمثلة فى هذا السلب العام».

«والشمس امرأة مسبيه

منذ احتجزتها الظلمات وراء الأفق

وتحطم وجه الفرح الأخضر»

والتناظر واضح بين «الليل السجين» و «الشمس امرأة مسبية» كما أن التماثل واضح بين «حاجز الظلمة» و«تحطم وجه الفرح الأخضر».

ولنعد إلى موقف تيار السرد بين فى النظر إلى «الشعرية» فى النص الأدبى، والذى يرى : «إن كل نص شعرى هو حكاية رسالة تحكى صيرورة ذات». وإذا ماصحت هذه المصادرة على كل أنواع الشعر، فإنها تصير غير مدافعة فى الشعر التاريخى، الذى لايقتصر على حكاية ماجرى لشاعر، وإنما يتعدى ذلك إلى استعراض تاريخ أقوام متعددين فى لقطات موحية.

على أننا نعلم أن هناك بعض الآراء تضبب على هذه المصادرة. فتصور «ياكبسون» للشعر قد يبعد هذا النوع من الشعر الخالص، إذ يرى «أن الشعر يعتمد على الترابط بالمشابهة.. والترابط بالمجاورة هو الذى يعطى النثر السردى زخمه الأساسى»(٢٣).

ولسنا أمام نص شعرى تاريخى فى قصيدة المقالح، كما إن الدراسة التطبيقية لدى الباحث نفسه تؤكد (إن الترابط بالمجاورة مكون أساسى لصياغة الشعر أيضا، ويمكن أن يرى على مستوى الأصوات والكلمات والتركيب والمعنى ويكون أكثر وضوحًا فى الشعر القائم على السرد، ولهذا يمكن القول: إن الشعر يجمع بين الترابطين معاً : ترابط المشابهة الناتج عن الاستعارة والتشبيه وتداعى الإحساسات، ترابط المقاربة تعبر عن القرب المكانى والسببية والتلازم، وقد يبرز أحد الترابطين على الآخر بسبب نوعية النص)[٢٤].

٣ - ٣ - ٣ :

يبين لنا مطلع «التنهيدة» خاصة، عن غلبة الترابط المجازى على الرغم من وجود ملامح واضحة على الترابط بالمجاورة، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى سيطرة الشاعر على عناصره المكونة للنص الشعرى، وذلك من خلال مراقبة عميقة من قبل الوعى الذاتى بالمعانى العامة.

لكن التعاقب بين كل من «القول» الموضوعى وبين «المقال» الذاتى، تخضع فى التحليل النهائى، لما تخضع له أية عملية إدراكية مبدعة، حيث نجد فى كل فعل إدراكى لعمل ما، بالإضافة إلى النواة المحورية (التى تنتمى إلى الوعى الجماعى، عناصر ذاتية نفسية تشبه إلى حد بعيد مايسميه «فخنر» «عوامل التداعى» فى الإدراك الجمالى.

وقد يحدث أن تتحول هذه العناصر الذاتية إلى عناصر موضوعية، ولكن هذا التحول لايحدث إلا فى حالة خضوع تلك العناصر للنواة الجوهرية الواقعة فى الوعى الجماعى، كما وكيفا - فمثلا - تكون طبيعة الحالة النفسية المصاحبة لإدراك صورة تأثيرية من حيث الكيف، مختلفة تمامًا

عن تلك التى تصاحب إدراك – صورة تكعبية، ومن ناحية الكم، فإن كم التمثلات والمشاعر الذاتية التى يثيرها الشعر السيريالى أعظم من التى يثيرها الشعر الكلاسيكى، فالأول يحيل إلى القارئ عملية تخيل التفاصيل السياقية للتنمية الرئيسية، أما الثانى فإنه يلغى تماماً حرية التداعيات الذاتية من خلال صياغة دقيقة ومحركة لكل العناصر، وتكتسب بهذه الطريقة العناصر الذاتية التى تنتمى إلى الحالة النفسية للذات المدركة – ولو بطريقة غير مباشرة من خلال واسطة النواة التى تنتمى إلى الوعى الجماعى – صفة سيميوطيقية موضوعية تشبه الصفة السيميوطقية التى تصاحب «الدلالات الإضافية» التى تملكها الكلمة المفردة)(٢٥).

ويتمثل إبداع الشاعر لجدلية المعاناة فى شكل تكوين دائرى للصور الشعرية الأولية (الأصلية) التى تتكرر فى أواسط النص الشعرى أو فى نهايته، كنواة للربط وللتدعيم المستمرين للحالة النفسية المصاحبة لإدراك المعاناة شعريًا، الأمر الذى يعكس نفسه على بنية الصور المجازية من ناحية، وعلى السياق الشعرى بأجمعه من ناحية أخرى، بحيث تبدو كلمات القصيدة كعلامات حضارية وروحية متناسقة كعناقيد وجدانية.

وإذا كان المقطع الأول فى هذه القصيدة يشخص أمامنا عالماً مظلماً كأنه السدم، التى أصبحت الشمس فيه كامرأه مسبية، فإننا نجد فى المقطع الثانى مايتناغم معه، بالرغم من التناقض الصارخ بين الحلم الوردى المفقود والأسى، بل المرارة القائمة بسبب عدم الرضى العميق، إن لم يكن الغضب الخانق للجفاف الذى يضفى شعابه على أطراف الحياة.

(وتحطم وجه الفرح الأخضر

لم يتغسل جفن بالنوم

النوم بلا نوم..

الشجر، الإنسان، الصخر، البحر، بلا نوم.

النهر بلا نهر

الجسر يهاجر فى الصحراء

صدئت عيناه من التحديق فى الظلمة

يتراجع مذعورا..

آلاف النظرات العطشى تتساقط فى عينيه على الوجه الحجرى)[٢٦]

وفى هذا النسيج الشعرى المعقد، الذى يحيل القارئ إلى عملية تخيل التفاصيل السياقية للمضمون الرئيسى للنص الشعرى معتمدا فى ذلك على منطق التناظرات بين البنية الداخلية (العميقة) والبنية الخارجية (السطحية) على المستويات المختلفة : الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. إن العالم الخارجى، الموضوعى يهتز ويتكاسر ويتحطم، وتفتقد الأشياء هويتها الجوهرية «النهر بلا نهر» كما أن العالم الداخلى - الذاتى - يموج بالحالة ذاتها ويستحيل إلى أشباه العالم الخارجى حيث يتحطم (وجه) الفرح الآخر، وتتآكل (عين) الجسد من الصدأ، فيتراجع (مذعورا)، ثم تتساقط (النظرات) العطشى - وهى كثر - فى (عينيه) على (وجه) ملبد كجلمود صخر هو (الوجه الحجرى).

وتعتمد - عادة - هذه العلامات المتماثلة فى النص الشعرى على معيار الأشياء والنظائر وتكوّن دلالات جوانية عن طبيعة المحيط الثقافى - الحضارى والذى يعيد الشاعر ببصيرته النافذة قراءته ثانية - على ضوء جديد.

ويدفع التوتر العميق والانفعال الحاد الشاعر إلى تجمع خيوط المعاناة فى بؤرة وجدانية، تتجسد فى نوعين متباينين من أنواع الحيزوهما الحيز الضيق، والحيز المتحرك(٢٧) وذلك فى مجال تكوين الصور المجازية :

«النوم بلا نوم»

وتنتشر – هنا – قسمات الزمن على خلجات المكان لتلف فى شبه تكوين دائرى بداية النص :

«كان الليل سجيناً يتمدد فوق سرير الأرض»

ويوصلنا هذا التكوين الفنى المتميز إلى بؤرة نفسانية، يتم من خلالها تشخيص الكائنات النباتية (الشجر) والجامدة (الصخر) والحية «والإنسان» فى صورة الكائنات الواعية بصيرورة حركة وجودها فى إطارى : الزمان والمكان.

ولئن كان هذا المقطع الشعرى يعج بأنواع شتى من التناقضات الحادة، والتى من أبرزها التناقض بين الحلم بالفرح الأخضر البرىء، ومرارة التجمد الحجرى، والتى تفترض السكون المطلق الأمر الذى يؤدى فى نهاية المطاف إلى صنع حيز لايثير فى النفس إلا الشعور بالضيق والكرب، لانغلاقه دون أية فسحة للأمل المشرق.

ويعبر الشاعر فى نهاية النص – على نحو ماسنرى – عن نوع آخر من أنواع الحيز، وهو الحيز المتحرك أو المفتوح.

ولكن قبل أن نصل إلى هذه النهاية، يجب علينا أن نعود، أو هكذا يجبرنا الشاعر إلى هذه العودة – بذكاء – من خلال ماتقدمه لنا الصور والأحاسيس الشاعرية، والتى تقذف بالقارئ إلى أعماق المعاناة الأصلية،

حيث تتجلى أمامنا مجسدة تجسيداً فنيًا مكثفًا خبرة الشاعر الثقافية – الحضارية بعالمه الذى يقدمه لنا، عالم المدينة العريقة، والذى يمد جسر نهرها الجاف فى أعماق الصحراء، وهى امتداد يمثل نوعًا من الحرب الخفية بين عالمى : الثقافة – واللاثقافة، وهى حرب يديرها الشاعر باستراتيجية حضارية ثاقبة.

«النهر بلا نهر

الجسر يهاجر فى الصحراء

صدئت عيناه من التحديق إلى الظلمه»

فالجسر – إذاً – يبحث عن ذاته، كالباحث عن المعرفة بين أدغال الجهل كمايبدو النهر بلا مصادر تمده بالحركة والحياة، وهو بذلك يفقد الجسر وظائفه الحيوية كعامل اتصال بين حركة العابرين به أوعليه.

والجسر يرحل إلى مستقره الميت، حيث الصحراء والفقر، وهى حركة مضادة لمسيرة الإنسان فى عصرنا، فمن المفترض أن ينتقل الإنسان من القفر إلى العمران، وهى حركة مماثلة لحركة الإنسان الباحث عن المعرفة،

وإذا كانت الصورة الشاملة لهذا المشهد الشعرى الرائع تكشف عن سر (التنهيده) للشخصية الشعرية، فإن الصورة الإجمالية للجملة الشعرية «الجسر» الذى يهاجر فى الصحراء «تبلور نوعًا من الثنائية الضدية بين عالمين متحاربين : عالم الحضارة – الثقافة التى صنعت فى يوم ماهذا الجسر ليعبر عليه الناس إلى الحياة بين شطرى النهر، وبين عالم الثقافة – الحضارة الضد، أو عالم اللاثقافة والفوضى.

وعلى هذا النحو يتحول النص الشعرى الذى نقف أمامه الآن إلى نوع من «العلامية» الثقافية والتى تؤشر بالتوتر القائم بين حيزين متقابلين :

(إن التوتر القائم بين الحيز الداخلى (المغلق) وبين الحيز الخارجى (المفتوح) تتبدى وظيفته الثقافية بشكل واضح فى بناء المنازل و(البناء الخارجى)إذ يقتطع الإنسان جزءاً من المكان - بالمقارنة بالمكان الخارجى غير المقتطع - باعتباره منظماً ومستوعباً ثقافياً.

وهذه الثنائية الأولية تكتسب فقط مغزاها الثقافى فى مواجهة الاخترقات المستمرة فى الاتجاه العكسى (أى احتراق الحيز الخارجى للحيز الداخلى)، وعلى ذلك لايمكن اعتبار المساحة المغلقة (المنولية) كنقيض للعالم، بل هى مماثلة له ونموذج له. (فالمعبد - مثلا - صورة للعالم) تنتقل - فى هذه الحالة تنظيمية المعبد إلى مجال العالم الخارجى طامسة بذلك مجال اللاتنظيم (ويعد هذا مثالا لعدوان الحيز الداخلى على الحيز الخارجى)، وتتسلل - من جهة أخرى - بعض خصائص العالم الخارجى إلى مجال العالم الداخلى.. وفى فن العمارة يعد الباروك مثالا شديد الدلالة على هذه اللعبة بين الحيزين : الداخلى والخارجى، ونموذجًا للتوتر القائم بين المجالين الثقافيين المتماثلين إذ يسبب تجاوز المبانى لحدودها اختراقًا متبادلا، حيث يحترق مجال الثقافة مجال الفوضى، ويحترق مجال الفوضى مجال الثقافة[٢٨].

فالجسر - كما يعبر مقطع آخر من هذه القصيدة - رمز، أو علامة لحياة ثقافية تتماثل مع التواصل الحضارى، كما يعلى فرحة الحياة فى الأرض التى كانت فى يوم مامشبعة بالمطر والنخيل والأنهار.

(شوكا، أبرا، أسئلة :

أين النهر؟ وأين الماء؟

ياجسرا فى الصحراء

جف نخيل الفرحة

كل عصافير مدينتنا نفقت فى الرمل

فرسان الشمس القادمة يموتون

فمتى تحتضر الشمس،

ويحبل غيم بالأمطار؟

... ...

... ...

... ...)[٢٩]

وتؤشر النقاط التى تركها الشاعر كطلسم عن آمال كبيرة نفسح المجال واسعا لاتصال حضارى جديد، تبشر به السحب الحبلى بغيم الأمطار.

٤ - ١ - ١

يتشبث الشاعر فى خلقه لصور المعاناة بجزئيات من الصور المتكررة، ثم يجسمها من خلال حوار خفى بين الجمادات والكائن الحى المفعم حبا للتواصل الحضارى المنقطع والمثير للتوتر والغضب الخانق :

(النوم بلا نوم

النهر بلا نهر

يتلوى مكسورا

فى رئة الأرض يغوص الجسر

القدمان الحجريان تغوصان

الصدر الطينى الأصفر

يدركه السأم الحجرى الأسود

ينخر فى عظم الصخر الداء

ينزف فى وجه الليل دما

قبراً

نعشاً

يصرخ لاماء

والليل امرأة شبقية

تتمطى فوق سرير الأرض النازفة الحبلى)(٣٠)

يتولد هذا المشهد الأرضى الكئيب الملىء بالشهوات والعذابات النازفة من المشهد السابق المتماثل معه والمختلف فى آن.

ولكن رغم التباين الواضح فى المشهدين، إلا أن حضور الشخصية الشاعرية توحد من خلال خبرتها بالأزمة الحضارية بين شتى المواقف إلى أن تصل إلى مرحلة التوحيد بين صوتها الخاص وصوت آخر - «فتاة تحلم بمجىء الفجر» ونلمس التناوب بين الصوتين وبين الصور التى يلتقطها الشاعر بصورة خاطفة ورشيقة :

(هل سيجىء الفجر؟

الطين - هناك - فتاة تحلم بمجىء الفجر

حبلى...

تلد الصلصال الأحمر والأخضر

توضع أشجارا وورودا حمراء

لتجنى عصافير الفجر...

وتبنى مدنا عاشقة

وجسوراً للحب وأنهاراً للماء)[٣١]

لقد كان التكوين الدائرى المتدرج فى شكل حلقات متوالية يوحى بهذه النهاية، وما انتشار صوت الراء المتكرر فى هذا المقطع إلا تأكيدا لإيقاع التوالد المستمر بين الماضى والحاضر فى إطار الرؤية الحضارية للشاعر لمدينة العشق وجسور الحب الدفين فى حضارة تود أن تتخلق من جديد من خلال نهر التاريخ، هذا ماسوف يعبر عنه الشاعر فى قصائده القادمة بصورة أوسع وأعمق من خلال جدلية المعاناة الحضارية لشعبه.

٤ - ٢ - ١

وفى قصيدة «وجه صنعاء بين الحلم والكابوس» تستمر صور المعاناة فى البحث عن ينابيع الماء، حيث لا ترغب الشخصية الشاعرية المغتربة عن موطنها إلا أن تشبع ظمأها من الينابيع الأصلية فى الوطن الأم، والذى يعانى أيضا من العطش الحقيقى أو المجازى على حد سواء.

(بى ظمأ أقطع السنوات العجاف بلا ماء..

و«النيل» بيتى

أنام على الضفتين، وينعس رأسى على الموج

ظل النخيل مجاديف حلمى

وفى «بردى» فائض – والفرات – من الماء

لكن مائى هناك على هضبات «العريف»

وعنده سمارة»

حيث العصافير ظامئة يستبيها الهجير

على شجر البن تبكى)(٣٢)

(العريف : من أشهر مزارع البن فى اليمن، سمارة : من الجبال اليمنية الشهيرة) وإذا كانت صورة «الظمأ» و«العصافير» التى تبكى من الظمأ نفسه صورة مجازية ملامسة للواقع الذى يشكل شرطا لوعى الذات الشاعرية بمعاناة الحياة الاجتماعية، فإن خاتمة هذه القصيدة تؤشر إلى نوع ماضيها السعيد

(فمن يحمل الجسد الشاحب الظل؟

من يرجع الماء للنهر وللنهر الماء؟

من يرتدى عرى أشجارها؟؟

وجه صنعاء..

وجه التجاوز والحلم

وجه البلاد – النهار – السعيد)(٣٣)

٤ – ٣ – ١

تتعانق دلالات النهر فى شعر المقالح، وتفيض بمعان متعددة، منها السعة التى تقاوم حيز الضيق الاجتماعى – الحضارى، ومنها التغيير فى حياة الجدب إلى حياة الخصوبة والنماء.

ويرى بعض الدارسين لحيز الماء فى بعض قصائد المقالح مـايلى «فلا يكون ماء رقراقا نابعاً من الصخر حتى يكون مر بفترة من الزمان حتما ، فكأنه إذاً زمان سائل» ، (٣٤) ثم نراه يضيف قوله (وقد يكون هذا الماء هنا خصبا ونعمة، كما قد يكون غيثا هاطلاً، كماقد يكون عيونا ثرة، كما قد يكون أنهاراً جارية، كما قد يكون مجرد رمز لسعادة منشودة فى العالم الخارجى عن طريق العالم المحسوس)(٣٥).

كما نراه فى موضع آخر يحدد الدلالة الرمزية لمدينة صنعاء كشبكة (من القيم والروابط والظروف والأطوار، فما صنعاء فى هذا النص (أشجان يمنية) إذا بمدينة بالمفهوم الجغرافى الضيق، وإنما هى رمز وقيمة، أوهى تاريخ ووضع قائم)(٣٦).

وقد يكون النهر دلالة على حركة الزمن، والذى (لامناص له من أن يتكون فى قرون، فهو يبتدئ بحفر أخدود صغير إلى أن يغتدى نهرا ثرثراً، جارية أمواهه فى طيش من جنون)(٣٧).

وحول محاور المعجم الفنى لقصيدة (أشجان يمنية) من ديوانه «الخروج من الساعة السليمانية» يذهب الباحث نفسه إلى استنباط سبعة محاور رئيسية :

أولا : الموت والجرح والحزن والشفاء ومافى حكم هذه المعانى.

ثانيا : الماء والبحر والمطر ومافى حكم ذلك.

ثالثا : الأصوات والصراخ والضجيج ومافى حكم ذلك.

رابعا : الشجر والنبات ومافى حكمهما.

خامسا : الحب والعشق والحنان ومافى حكم ذلك

سادسا : الضوء والنور.

سابعا : الوطن والوطنية ومافى حكمهما.

والمحور الأول هو الذى يمثل القطب فى هذه المجموعة السبعة، إذ ينطوى تحته عدة محاور فرعية، تصب كلها فى وادى الشقاء، وتغترف منه اغترافا(٣٨).

ولاشك أن صور المعاناة الشعرية حول المدينة بصفة خاصة، والتى تعبر عنها هذه القصيدة بطريقة ما، يمثل المضمون الشعرى الغالب عند المقالح، ولكن يفترض أن هذا المحور الرئيسى فى المعجم الشعرى لقصيدة مابين قصائد الشاعر يعتمد فى تأويله على بقية المحاور الأخرى، ولاسيما على المحورين : الثانى (الماء – البحر – المطر) ومافى حكم ذلك مثل (النهر) – والرابع (الشجر – النبات.. إلخ) . كما لايخفى ارتباط هذين المحورين بمحاور أخرى، ولاسيما المحور الخامس (الحب – العشق – الحنان) والمحور السابع والأخير (الوطنية الوطن) .

وهذا مايلحظه الدارس حقًا فيمايلى من تفسير(٣٩)، ولكنه يخلص إلى نتيجة مهمة بالنسبة لموضوعنا حول تجربة المدينة فى شعر المقالح من خلال تشريحه للقصيدة ذاتها: (إن أطغى هذه المعاجم ترددًا، بعد الذى كنا رأيناه من معجم الشقاء والموت والعذاب، إنما هو معجم الماء والمطر بتسع عشرة مرة، ثم الوطن والوطنية بخمس عشرة مرة، والشجر والنبات بأربع عشرة مرة، والأصوات والنداء والاستغاثة باثنتى عشرة، ثم الضوء والنور، والحب والعشق بمثانى مرات)(٤٠).

ونخلص من هذه الدراسة التشريحية لنص منفرد من قصائد المقالح حول (أشجان يمنية)، وهو نص لصيق بتجربة المدينة فى شعره، إلى نتيجة أولية يمكننا أن نعممها - بحرص - على بقية شعره حول الموضوع ذاته.

وهى أن جدلية المعاناة الشعرية فى تجربة الشاعر حول المدينة، تجد أول معادلاتها الجمالية وأكثرها عمقاً فيما يتصل بالمعجم الفنى لصور (الماء - المطر - البحر - النهر).

وإذا كانت هذه النسب الإحصائية حول المعجم الشعرى لقصيدة منفردة صحيحة تماماً، فإن الباحث - حرصاً على موضوعية الدراسة - قد وجد صواب هذه النسب الإحصائية فى بقية قصائد الديوان كله وإن (الأمر لايختلف أو لا يكاد يختلف، عما كنا اهتدينا السبيل إليه فى نص موضوع كتابنا هذا)(٤١)

ولاشك أن هذه النتائج الموضوعية، مهمة جداً بالنسبة لمسيرتنا فى تتبع معالم المدينة فى شعر المقالح بصفة عامة، سواء أكان ذلك فى إنتاجه المبكر أم إنتاجه المتأخر، حيث يتراءى لنا أن المعادل الفنى للمعاناة التى تجسد محوراً جوهرياً فى مجمل أعماله الشعرية لايتجسد إلا من خلال صور (النهر) وسط المدينة فى الغالب الأعم وإذا كانت المعاناة الشعرية للشاعر فى تعبيره عن تجربة المدينة يتجسد عادة من خلال معادل جمالى متصل بالصورة الشعرية للنهر فإن تأويل ذلك، سواء أكان ذلك من خلال النظر إلى قصيدة منفردة، - ولتكن «أشجان يمنية» ـ أو من خلال مجمل قصائده حول الموضوع الشعرى المتصل بالمدينة، والذى نحاول استقراءه

الآن، يجب أن يرجع إلى عوامل حضارية محددة تكون هى الباعث الحقيقى وراء تشبثها بإعادة إنتاج الحياة الأصلية والمتمثل فى تفجير الينابيع التى طمسها الزمن البعيد أو القريب وطمس معها معالم حضارة كانت مياه الأنهار خلف طاقتها الحياتية فلقد عرفت اليمن لدى المؤرخين القدامى من عرب وغير عرب باسم البلاد السعيدة، وذلك قبل انهيار سد مأرب وتفرق أهلها وتشتتهم فى ربوع المعمورة.

ويحاول الشاعر فى أغلب قصائده حول تجربة الحياة المدنية والحضارية لشعبه أن يضرب على هذا الوتر الحضارى، بخلاف أغلب شعراء الجزيرة العربية المعاصرين والذين يعانون أيضًا من الصعوبات التى تطرحها عليهم الخريطة الحضارية لشعوبهم، نظراً للتأقلم اللاشعورى على التصورات التى تطرحها الحياة وسط الصحراء فى كثير من التراث الشعرى العربى، وذلك بخلاف مانرى لدى شعراء اليمن فى عصرنا على وجه العموم ولدى المقالح بوجه الخصوص.

٤ – ٤ – ١

فى قصيدته «أسئلة ساذجة جداً» يعبر الشاعر عن وحدة المعاناة المتناوبة فيهما بينها وبين إنسان اليمن وإنسان هذا العصر، ثم يجسد أبعاد تلك المعاناة فى صور وإيقاع متشبثين بالعودة إلى المنبع الأصلى للمعاناة الاجتماعية من خلال معادلها الجمالى : النهر الآسن :

(العصر هو العصر

الإنسان هو الإنسان

نفس الأيام

نفس الكف

ونفس الأقدام

فلماذا ياشعبى

إنسانك لايمشى.. وله قدمان

لايصنع شيئا، وله كفان

ولماذا ليس يرى، وله عينان؟)(٤٢)

ولأن الشاعر قد اتخذ من نفسه أنموذجًا للإنسان البصير بأعماق ذات جماعته، فإنه يترجم عن جوهر المعاناة من خلال جدلية (الأنا - الآخر - الحكيم)، والذى يمد أطراف بصره حتى ينابيع الحكمة اليونانية الأولى، مكدسا كإنسان يحمل ذاكرة انبثاق الحضارات واندثارها، وهى جوهر مضمونه الشعرى المستمر فى أكثر الأعراض الجانبية التى سيتعرض لها كصور خاطفة وسط الكل الذى يتمحور فى خفاء ويعمل كسر حى إلى دفع التكوين الدائرى للصور الشعرية إلى التعقيد فى شكل عناقيد وجدانية.

وكما قال الجدلى اليونانى الكبير «هيرقليطس». فى فجر الحضارة الإنسانية عند الإغريق : «إن الإنسان لاينزل إلى النهر مرتين» فإن المقالح يولد من هذا القول الجدلى العميق صوراً من صور المعاناة للنفس البشرية فى بلاده، من خلال البدء بصيغة السرد الملحمى.

(قالوا :

النهر يسير

لاينزل إنسان نهراً إلامره

إن كان صحيحاً ماقالوا

فلماذا تدخل فى اليوم الواحد،

فى النهر الواحد أكثر من مره

ولماذا ياشعبى

أنهارك آسنة المجرى؟

لا تتحرك، لاتجرى

ليس تحقق فكره؟؟)(٤٣)

وفى قصيدة «الشمس لا تمر بغرناطه» لايعاد تكوين الحماس الاجتماعى للعمال المكدودين إلا من خلال المعاناة النفسية التى ترجم عالمها الداخلى من خلال المعادل الجمالى المفضل للشاعر، وهو النهر الآسن، وإن كانت الصورة المجازية، فى هذه القصيدة بالذات، تنحل فى صفة إنسانية نوعية جديدة، إنها نهر العرق الآسيان.

(يتعذب

ينثر فوق قبور الموتى دمع الشوق إلى مهرته المفقودة

كانت فى لون الصبح جمالا،

يسرجها فى الفجر،

يطير بها،

تركض فوق المدن النعسانة، تستيقظ،

للمدينة الحلم.

«هذا سيف الغربة»

يتوغل فى العمق

يفتش داخل جدران الجسد الذاوى عن آخر أنهار الدمع

عن آخر أودية الفرح المذبوح

أرحل خلف جنازتها الحمراء

توحل ذاكرتى خلف رحيلى رحيل)[٤٦]

إن الصورة المجازية لأنهار الدمع تلف فى تكوين فنى دائرى بقية الصور الفنية الأخرى فى هذا المقطع، أو تتطابق معها فى بواعثها الأولية، حيث تبدو صورة «أودية الفرح المذبوح» متركبة تركيبًا دقيقًا مع صورة «أنهار الدمع» والتى ترشح فى شفافية بقية الصور الفنية الأخرى، حيث تستدعى أنهار الدمع تلقائيا الإحساس المأساوى بالرحيل خلف الجنازة الدامية.

ولكن إحساس الشخصية الشاعرية بمعاناتها فى الغربة، يشكل نوعًا آخر من التصادم الحاد بين مشاعرها الحزينة والتى تكونها فى الأساس الذاكرة التى ترحل خلف رحيل الشاعر، وهى مكدسة بهموم المدينة الحلم وبين صخب الرفاق فى لحظة فراغ اضطرارى.

وتتناثر وسط هذا التصادم الصور المجازية التى تعبر عن لحظات المعاناة النفسية فى بنيتها المجازية (الشجر– الأمواج – القارب – الماء – البحر – الشط) وتتماسك تلك الصور فى تراكيب فنية توحى بالملل لشخصية شاعرية لا تكف عن دق ناقوس الوعى بالمعاناة الجوهرية: البحث عن خصوبة الأرض :

(فى المقهى يتسلق أصحابى أشجار البيره

يتكئون على حبب الكأس

على لون دخان السيجار

ذكراتى لا تغفو

يتنكر لى الأصحاب .. المقهى

أتسلق أشجار عذابى .. أعصابى المكدوده)[٤٧]

بل تكون مقاطع هذه القصيدة حلقة وجدانية متواصلة، يؤكد بعضها بعضًا، فإذا كان المقطع الأول يمضى النحو التالى:

(فى ساعات الليل الأولى

حين تصير الشمس طعامًا للبحر والحيتان

يتخضب وجه الغرب دما

يستلقى ظلى فى رعب داخل نفسى

تتحسس قدماه العاريتان طريقًا ليليًا)[٤٨]

فإنه يعود فى المقطع الأخير إلى مرفأ البحر ذاته، ولكن بعد أن يسقط عليه خلجات نفسية من معاناته فى البحث عن «ذات العين السبئية»، وتظل البنية المجازية لصورة الماء تتكاثف من خلال مزج يبدأ بصورة (ظل الماء) لينتهى (فوق رمال الماء).

(المرفأ خال.. قائمة أمواج الليل

قارب صوتى مهجور

قنديل العودة – فى وجهى – مكسور

ياذات العين «السبئية»

أتوارى – منتظرا – فى ظل الماء

مدى جسرا بجديلتك الخضراء

فوق ضلوع البحر الأحمر

صوتى مبتل الكلمات، وروحى طافية فى الشط الآ خر،

فانتشلينى انتشلى صوتى، روحى

ضمن حزنى، فرحى، وجهى

كى لا أطفو كالقشة فوق رمال الماء) (٤٩)

٤-٤-٢

وفى قصيدته (اليمن .. الحضور والغياب)، تتجسد أمامنا معاناة الذات الشاعرية من خلال بنية مجازية مركبة، يمتزج فيها على أساس المنهج الفنى فى اصطناع النظير العالم الخارجى (الماء) من خلال تركيب نموذج خاص يشاكل المعاناة الإنسانية (زورق من شجن) بالعالم الداخلى (الطبيعة الإنسانية) التى صارت عبر تطور عميق وحاد إلى شارة حب (إنسانى)

(حين تبكين أسقط دمعًا على راحة الحزن

يحملنى الحزن شارة حب

يسافر بى لعصور الكآبة والألم السرمدى

فأعود إليك على زورق من شجن

حين ترحلين يصير دمى لغة الشوق

يكتبنى الراحلون المقيمون

أدخل فيك، وتنحشرين هنا – فى تضاريس وجهى

تصيرين – أنت أنا – لغة الرفض والمنح .. والدمع والضحكات

تصرين نافذة للنجوم التى تتغرب باحثة عن وطن

حين تحضرين أموت

يصدر فى الموت للعالم الأسفل المظلم القاع

يشربنى العدم المر)[٥٠]

وتتعانق فى قصيد ة (الطفل والمغنى الغريب) معاناة الذات الشاعرة مع بنية صورها المجازية فى لحظات بحثها الصادق عن أسرار الطاقة الكامنة للوجود الاجتماعى – الحضارى فى تاريخ بلاده.

(من يعيد البراء ة للقمر الطفل؟

من يرجع السحب الممطرات إلى الرمل؟

من يحمل السيف فى وجه ليل الصحارى؟

ويغسل وجه التسول عن وجه مهرتنا؟)[٥١]

ونراه وهو يمنح للصورة والفكرة الشعرية ذاتها ملامح عصرية فى لحظات تطور الطاقات الإنسانية الكامنة من خلال بعض النماذج الإنسانية الحية لشهداء بنى وطنه .

ويقول المقالح فى قصيدة «من حوليات الحزن الكبير» حول رحيل الزبيرى:

(المدى يضيق بين حلمنا وحلمنا

أفراحنا على الأبواب

لم تزل ضحايانا كثيرة لكننا على الأبواب

نفقد فارسا هنا، تستقبل الشمس حزينة جثمانه،

نواريه جفوننا.

يسقط خائن هناك.

حين يهوى، يخلع الليل عليه ثوبه الدامى

تبتلع الصحراء رأسه على رمالها الصفراء، ينطفى بريق الثمن

الذى باع به حقول الشمس والمصانع التى تمتد من ضفاف

نهر الحلم حتى شاطئ النجوم)[٥٢]

٤-٤-٣

ونجد أنفسنا أمام دلالات لا متناهية للمعادلات الجمالية التى ترشحها البنى المجازية لضفاف (نهر الحلم)، ولشواطئ النجوم الأمر الذى يدفعنا دفعًا إلى طرح مثل هذا السؤال: ما الدلالات النهائية لتجربة المدينة فى شعر المقالح؟

ولقد خلصنا فى التحليل السابق لبعض النماذج الشعرية من شعر المقالح إلى نتيجة تزعم أن المعادل الجمالى للمعاناة الإنسانية لتجربة المدينة فى شعر شاعرنا تتجسد - فى الغالب الأعم - فى بنية مجازية تتخذ لنفسها فى حرية إبداعية تكويناً فنياً دائرياً، يتمثل لنا فى المعجم الفنى الذى يدور فى سياق «الماء - النهر - البحر» وما يستتبعه من دلالات مماثلة فى الإنماء والتطور فى عالمى الطبيعة والإنسان على حد سواء.

ولقد خلصنا إلى القول بأن هذه البنية المجازية تعبر فى التحليل النهائى لها عن دلالات حضارية لمدينة عريقة كان يشق وسطها فى يوم ما نهر أصابه الجفاف بفعل العوامل المناخية، وهى دلالة لا تقل فى مغزاها عن انهيار سد مأرب العظيم، والذى أقام على أساس وجوده اليمانيون فى يوم مامن تاريخهم الحضارى بلاداً وصفت بأنها السعيدة ، وبعد هذا الانهيار تفرقت هذه الحضارة وتغربت بأهلها غربة اليمة.

وعادة ما نجد في مثل هذه المجالات الثقافية المعقدة مجازات شعرية شبه مطلقة تجاه دلالات المدن: للبقايا المندثرة، ويرى أحد الباحثين في علم الدلالة من المعاصرين أبعادا إنسانية أعمق في الموقف من وصف المدن دلالياً.

يقول رولان بارت في دراسته «السيماء والتحديث»:

(إن علم الدلالة حالياً لم يصرح أبدا وجود المدلول النهائي، معنى ذلك أن المدلولات جميعها، وبشكل دائم دلالات لأشياء أخرى، والعكس صحيح واقعياً.

وفي أي مجال ثقافي معقد، أو حتى في مجالات علم النفس نجد أنفسنا دائما أمام سلسلة من المجازات غير النهائية، حيث المدلول دائماً في تقلص وجمود، أو يصبح المدلول نفسه دالا.

هذا التركيب، كما تعلمون، بدأت تظهر ملامحه في حقل التحليل النفسي بواسطة «ج» لا كان.. وكذلك في حقل الدراسات الخاصة بالكتابة..

إذا طبقنا هذه الأفكار على المدينة، عندها سنكون – بدون شك –باتجاه وضع أو أهمية لم أشاهدها أبدا من قبل.

هذا البعد سأسميه بالبعد الغرامي أو الغزلي ...

فغزل المدينة، هو المعرفة التي يمكن أن نستخلصها من الطبيعة اللانهائية للخطاب المديني(٥٣).

ويضيف (بارت) بعض التفسيرات الدلالية الأخرى حول سيماء المدن ومنها على وجه أخص الوظيفة التصورية لمجرى الماء في المدن:

فثمة تحقيقات كثيرة قد أوضحت للباحث نفسه الوظيفة التصورية لمجرى الماء، حيث يعاش هذا الأخير في كل مدينة، كنهر، كقناة، كماء.

ونحن نعلم جيداً بأن المدن التى يصعب تفسيرها الدلالى، والذى مازالت تشكل صعوبات تأقلمية للسكان، هى المدن المحرومة من المياه. بمعنى آخر، أنها المدن الخالية من البحار والأنهار ومجارى المياه، والتى بسبب ذلك تعكس صعوبات حياتية أخرى..

ومن خلال هذا الجهد بلاقتراب من الدلالية المدنية، علينا الإدراك - والفهم للعبة الرموز... ذلك لأن المدينة قصيدة .. إلا أن هذه القصيدة ليست شعراً كلاسيكياً يرتكز على موضوع معين، إنها القصيد ة التى تنشر الدال أو تنبسطه بحيث يتشبث علم الدلالات المدينية بهذا الانتشار ويفنيه)(٥٤).

وإذا كان البعد الغرامى عامة، والبعد الغرامى من المدينة خاصة هو ما يمثل جوهر المعاناة الإنسانية فى كثير من حقب التاريخ الأدبى: عربيًا وعالميًا، فإن هذا البعد ليتمثل لنا فى شعر المقالح، وشعره كله خارج نطاق النزعة الكلاسيكية، سواء أكان على الشكل العمودى، أو الشكل المختلط بين العمودى والتفعيلى، أم فى شعره التفعيلى الخالص، وذلك لأن شعر المقالح كله، على نحو ما سبق أن رأينا - يبسط الدال وينشره عبر تكوين مجازى دائرى، الأمر الذى دفعنا إلى التشبث بهذا الانتشار فى تحليلنا للنماذج السابقة.

ويتمثل البعد الغرامى ذو الطبيعة المجازية اللانهائية للخطاب الشعرى ذى الشكل العمودى فى قصيدته «البكاء بين يدى صنعاء».

(للحب فوق رمالها طلل
من حوله تبكى ونحتفل
نقشته كف الشوق فى دمنا
وطنه فى أعماقنا المقل

هو حلمنا البـــاقى ومـــعـــبـــدنا

وصـــــلاتنا والحب والغـــــزل

من أجلهـــا تصـــفـــو مـــودتنا

ولحـــبـــهـــا نشـــقى ونقـــتـــتل

شـــابت مـــآســـينا وفـــرحـــتنا

وتمـزقت فـى دروبـهــــــا الـدول

وشـــبـــابهـــا الريان مـــا برحت

أزهـارهـا تـنـدى وتـكـتــــــمـل

صنعـــاء أنشـــودة عـــبـــقت

وأجـــــاد فى إنـشــــــادها الأزل

إن أبعـــدتنى عنك عـــاصـــفـــة

وتفـــرقت مـــا بيننا الســـبل

فـــأنا على حـــبى وفى خـــجل

روحى إلى عـــينيك تبـــتـــهل

أبـكــى عـلــى أيـامـنـا انـدثـرت

أشـــواقـــهـــا والحلم والمدن(٥٥)

وإذا كان من طبيعة القصيدة البيتية الحد من تدفق تداعيات الوعى فى بنية الصور المجازية الجزئية، إلا أن هذه القصيدة على نحو ما سبق أن رأينا - قد حافظت إلى حد ما على طبيعة التجسيد للمعادل الجمالى من خلال معجم (البحر- الشطآن - السفن).

وفى قصيدة «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، وهى مزج بين نظامى القصيدة: البينية وقصيدة التفعيلة، يظل البعد الغرامى يمحور الدلالات كلها فى بوتقة الغزل عبر المعاناة الشعرية كلها:

(حملت هواها فى ضميرى وفى دمى
زرعت لها شمسا ونهرا وواديا
فصنعاء أ م الشعر والشوق والهوى
وكانت - ومازالت - هوانا المثاليا
إذا نسيت حبى ونهر قصائدى
فإن هواها فى دمى ليس ناسيا
وهبت لها وجه الشباب وهذه
بقية ماء[٥٦] العمر أسفح راضيا

فالنماذج الشعرية التى عرضنا لها فى هذه القراءة نابعة إذاً من هذا الهوى والعشق الذى حمله ضمير الشخصية الشعرية، وعانت منه أعمق المعاناة. ولقد تمكن هذا الموقف الغرامى من أن يغرس وسط الرمال أنهارا وأوديه، خلقت ما يسميه الشاعر بنهر قصائده، ومازال قادرا على أن يهب لها «ماء» « العمر»، هبة منبعها الرضى العميق بالحياة التى فجرت ينابيع الرؤية الأصلية للمعاناة الشعرية فى شعر الشاعر.

٤-٤-٤.

تتحدد لنا بصورة أوضح معالم مدينة الحلم - العشق فى قصيدة (الاختيار) التى تنسج صورها الفنية من خلال المعجم الفنى السائد على أغلب البنى المجازية فى شعره (البحر - الشجر - الجبل) مع تطوير لمحورى الترابط والاستبدال المجازيين.

(كان الحب ربيعاً لفصول العام

كان فتاة قدماها الخضراوان على البحر

وكفاها للشمس

تمتد جدائلها فوق تلال الشعر الأخضر

فى نهديها خبز وسرير للعشاق

فى شفتيها خمر الحلم الأحمر

شاخت أشجار الحب

ذبلت عيناه

احترقت أوراق الأشعار

صارت كل فصول العام شتاء

صار الحب نقودا

صارت كل قلوب الناس جليدا

بين الحب الصفقة والحب الشعر

ماذا تختار.

- أختار الحب ... الشعر ..) (٥٧).

تتجمد العلاقات الإنسانية فى مدن اليوم، وتتكدس فى أكياس النقود والصفقات التجارية، فالمدن - عادة - هى مقر العلاقات التجارية الرئيسية، كما أن عواصمها هى مركز البنوك والمصارف الكبيرة والصغيرة على السواء.

وإذا كانت المدينة تعمر إنسانها العادى بهذا الضغط المادى، فإن الإنسان الشاعر ولا سيما الشاعر الذى يعيش أمسه ويومه تحت وطأة الحياة فى مدن

قد جف مـاء أنهارها وتجمـدت فصول أعوامـها، ليجـد نـفسه حتـما أمام اختبارات صعبة ومعقدة.

ولكن يبقى الغد، كالنهر الموعود، ينتظر جهد الإنسان فى سبيل تحرره من قيد الأزمنة والأمكنة التى يعيشـها الإنسـان المعـاصر فى المدن التى تحيى بين الأمس القاتل واليوم المقتول.

(كان الأمس طبولا، أضرحة .. صوتاً مشلولا

سيفاً يثمر بالدم

واليوم .. عجوز حبلى تتألم

طال مخاض الأيام

ماذا يخفى البطن المنفوخ؟

جبلا .. فأرا؟.

بين الجبل الموعود .. وبين الفأر الواعر

بين الأمس القاتل ، واليوم المقتول

ماذا تختار؟.

– أختار غدا)[٥٨]

٥-١-١

فى قصيدة «برقيات شوق إلى صنعاء» يجسد الشاعر فى «عشرين» برقية شعرية محاولة للتواصل بين إنسان ومدينة الحلم، عبر لغة شعرية، تستلهم الطابع اللغوى: المختزل، والمتقطع للبرقيات.

ويظل المعادل الفنى للمعاناة النفسية للمغترب محتفظاً ببنية الصور المجازية، من خلال المسلك التعبيرى بمعالم البحر، النهر، الشجر، موظفاً تلك البنى المجازية توظيفًا جمالياً مبتكراً.

لكن الموقف الشعرى العام – رغم ذلك – يظل متمحورا حول البعد الغرامى من المدينة، لتحقيق رغبة العناق للمغترب

(كل يوم إذا ما خلوت لنفسى

وألقيت أثقالها

وشددت الرحال على سفن الذكريات

رأيتك طالعة فى عروقى دما

وفى دمى شجرا

ورأيت جدار الحصار الذى كان يفصل ما بيننا

يتلاشى

وأذرعنا تتلاقى

وأجسادنا ترتمى فى العناق) (٥٩).

وبين تشخيص المدينة العجوز، والتعبير عن خلجات النفس المغتربة تمضى البرقيات الشعرية فى جدل نفسى عنيف، يهدأ حيناً، وحيناً يعتريه الغضب والمرارة والصمت ، لكن خيط النغم الممدود بين ذات الشاعر وأودية بلاده يظل مشدودا عبر البرقيات العشرين:

(هو العشق مهر من نار

يرتاد أودية القلب

يركض فى سرة الشمس

فى قصر غمدان أدرك سحر الطفولة

شق ثياب الصبايا

بساحتك الخضر شب، نما،

فلماذا يشيخ؟

لماذ غدا قصر غمدان سجنا؟

وصارت دهاليزه مخفرا وزنازن للعشق

قبرا لأبنائك العاشقين.) [٦٠]

وتأتى البرقية الرابعة على وجه الخصوص، للتفسير المجمل عن مغزى المدينة – وطن الشاعر.

(وطن الشاعر .. الأرض

وجه السماء قصيدته

والبحار مدائن عينيه

– هل صدقوا؟.

– لا.

فمذ غاب وجهك خلف دخان الفجيعة

صرت بلا وطن

تحت وجه السماء،

وفوق البحار بلا وطن

جرحك النازف المستقر اليمانى

كان وسوف يظل الوطن) [٦١].

كما تعبر البرقية الثامنة عن جوهر العلاقة القائمة بين الشاعر ومدينته، وتدل كلمة (الماء) فيها عن مغزى العلاقة الحميمة بين الإنسان ومدينته، وكأنها رمز للعطاء المنتظر، كوعد خفى حميم:

(قلت لى مرة أن نارك أكبر من حجم أفواهم

إن شوقك للماء أوسع من رغبة الرمل

ماذا جرى؟.

جذوة النار توشك أن تنطفى

والرمال على الجسد الطامى الوجه «تزحف») (٦٢)

ويقع بين البرقيتين العاشرة والرابعة عشرة حوار صامت، تتجدد فيه لهجة الشاعر بين «الأنا» القروية العاشقة، والناطقة بعشقها صوت جلى وبين صوت جمعى مختفى، والصوتان، صوت (الأنا) وصوت (هم) يظهران في حالة محادثة رثائية للمدينة العجوز ولزمانها العجوز أيضا:

(زورقاً أتمنى

وهذا الظلام الذى يتوسط ما بيننا أتمناه بحرا

لآتى إليك

أنا سيد العاشقين، ومجنون ليلى – التواب

أحبك هل تستطيعين إنكار صوتى؟)(٦٣)

ويبدأ صوت الجمع الغائب يشخص مأساة المدينة فى أسى بالغ، وهى المأساة التى تشكل فى جوهرها أبعاد المعاناة الاجتماعية والنفسية للشاعر:

(يقولون إنك أصبحت عجفاء

أن ضروعك صارت لجرذان «مأرب» مزروعة

كلما ارتفع السد فى وجه جوع القرى

أعملت فيه أسنانها

يتهاوى

ونجرف أحجاره أول الفعل من خضرة «البن»

مطلع أغنية الورد

هل صدقوا

– ربما.

– أنتِ مسكينة ياعجوز الزمان العجوز)(٦٤).

وتعبر البرقية السابعة عشرة عن جوانب أخرى من جوانب المعاناة الإنسانية كما تكشف البرقية ذاتها معالم الرؤية الشعرية للمدينة فى شعر المقالح.

(شوارعك الباكيات الرمادية اللون

تسكن ذاكرتى

وترافقنى فى الرحيل إلى مدن العشق

تبكى إذا ما رأينا الشوارع مغسولة

والمنازل تضحك

تسألنى:

كيف يخرج إنساننا

وشوارعنا من زمان البكاء)(٦٥).

وتفشى البرقية الثامنة عشرة سر الشوق القائم بين الشاعر ومدينته إنه الحب الأول، على الرغم من جدب الماء:

(قد تطول ليالى الحنين

وتمد أشجارها فى الضلوع

وتسكن أجسادنا مدناً خصبة الماء

لكنه أول الحب – عند الهوى – آخر الحب

فلتحفظى سر أشواقنا

أو فيوحى به

فالشواطئ تعرف قصتنا) (٦٦)

وتنتهى البرقيات بنوع ما من الاستغاثة للخروج من الغربة والعودة إلى «نهر» الفرح:

(متى يا مدينة قلبى يعود النهر المهاجر

نشرب نخب «الطويل» و «عيبان»

نأكل كعك الربيع

ونلعب بالورد فى ليل «نيسان»

يغسلنا بعد دمع التغرب نهر الفرح؟)(٦٧)

٥-٢-١ فى قصيدته (بطاقة رثاء لجريح ١٩٧٦) يفك الشاعر بعضاً من دلالات كلماته المفاتيح، ويؤشر إلى بعض التحولات الدلالية فى معجمه الشعرى..

(كان غدى ...

كان النهر .. الرؤيا

كان الذاكرة الأوراق، الأشجار

صار الجرح،

الصحراء

ملحا تركض فيه الكلمات – الأيام

رملا يأكل وجهى

يحرث جوعى

يخرج من آبار الزمن العاقر

أين خيول التل؟

أين العاشقة العربية؟

ليلى،

صنعاء،

يافا؟!)(٦٨) .

وفى اللوحة الثالثة من قصيدته «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» تلتحم المعاناة النفسية للشعراء فى مدن الحلم بالمعاناة الاجتماعية للجموع الجائعة، عبر الصورة الفنية الأصلية للسيولة عبر شبق البحر:

(كم مدن خائنة، للجوع..

وأخرى لليل

استوطنها الرأس المقطوع

كم خارطة للشمس استلهمها درباً وسريراً

زيتاً ومصباحا

وأخيرا صار الشعر مدينته

فى الكلمات يسافر نحو الشرق

يسأل عن غانية فى لون الشمس

فى شبق البحر

عانقها يوما فى مدخل أبواب الصحراء

فاحترقت عيناه

انفصل الرأس عن الجسد العاشق)(٦٩).

ويتحول التاريخ المأساوى للحسين فى نهاية هذه القصيدة، إلى نهر تاريخى يستلهم منه الشعراء خاصة نوافذ المصير المجهول للشخصيات الإنسانية التى عذبتها المعاناة الشعرية من أجل «الموت فى الشعب».

(والموت فى الشعب أروع ما يكتب الشعراء

نوافذ أكواخهم تتألق بالموت والورد

تثمر بالخبز والدم

رأس الحسين غد ا وردة فى الحدائق

أنشودة صار للمتعبين

ونهرا،

ونافذة للمطر) (٧٠).

كما نجد فى قصيدة «البحث عن الماء فى مدن الملوك» تعميقًا للأحساسيس المركزية التى تتكشف من قصيدة إلى أخرى، عبر معاناة العطش وسط صحراء مدن الجزيرة.

(أغلقوا أعين الشعر فى وجه جند الخليفة، إن جنود الخليفة قد أفسدوا عين ماء السموات والأرض، مستنقعا صارت الأرض والشمس، من أين يشرب أطفال مملكة الجوع؟ يجرحنى فى المساء أنين القرى، ويعذبنى عطش الماء، ناديت أنهار كل النجوم البعيدة، أشعلت فتيل معبد «بلقيس» لا النهر جاء، ولا مطر الريح. لم يبق فى جسدى قطرة من دم الوردة الذابلة)(٧١).

وترسب نهاية قصيدة «قراءة فى كتاب غمدان: البحر والمطر».

الإحساس الوطنى العام للمعاناة التى يعالجها الشاعر فى كل مراحل التطور الشعرى التى نمر بها الآن حول تجربة المدينة فى شعره:

(من عصر الأشواق – الثورة

الميلاد – تقول الأعشاب – تحقق

الميلاد – تقول امرأة النار – تحقق

لكن الضوء

انطفأ الضوء

قفزت كلمات فوق طحالب دمع الزمن الآتى:

نحن الشعب الطالع من عطش الماء

من حزن الماء

نرفض بحر الرمل ... المطر – القيظ

ننتظر البحر – الماء

ننتظر المطر – الماء

ننتظر امرأة تغسلنا بالبرق

تحملنا بين نهود الشفق الأحمر) [٧٢]

٥-٣-١ وفى قصيدته «البيان الأول للعائد من ثورة الزنج» تتمحور البنية المجازية الرئيسية فى شعره فى بؤرة شعرية وتستعيد المخيلة الشعرية من خلال مراحل شتى من تجربة الشاعر حول المدينة المثلى، مدينة الثورة ثورة الفقراء فى زمن العطش للعدالة الاجتماعية.

(تكاد يدى تلمس الراحلين مع الحلم

تلمس جرح التراب

وحين عبرت الخليج إلى الماء

أدركنى عطش الشوق

فأحترقت قدمى

لم أقف للبكاء

شدت لجام الدموع

وأطلقت للريح صوتى

احترفت الغناء الحزين)(٧٣).

وتتجمع خيوط المعاناة والتوتر النفسى فى هذه القصيدة فى بؤرة نفسية. تتماوج خلالها تلك الخيوط، تتحول من جديد فى بنى مجازية تعبر بعمق عن الصراع النفسى بين حالات متأججة، تحاول التأليف بين صورتى: الحلم ـ النجم، والواقع ـ الدم.

وإذا قارنا الآن بين قوله السابق فى قصيدته «وجه صنعاء» بين الحلم والكابوس.

(كلما اشتقت للوطن المستباح النجوم

نشرت خريطته فى دمى

فوق جمجمة الشعر

فى عظمه

وتحسست جرح القرى والمدائن....)(٧٤)

وبين تحويره لهذا المعنى فى قوله فى هذه القصيدة:

(احترفت الغناء

وغنيت للوطن المستباح الدماء

نشرت جراح الجماهير فى رئتى

من عظام الشهيد جعلت المزامير

فاشتعلت فى عروقى النهار الأغانى

وهأنذا أكتب اللغة المستقيمة

أطلع من لغة «الزنج» من قبر «حمدان»

فى لغتى أعجن الأرض

أنشرها كعكة للملايين

للطفل فى يديها مثلما لأبيه

وللصقر ما للحمام

وللسيف ما للزهور

...

ويقترب النبع

فى زمن العشق يختلط الماء والنار

والشمس والأرض

تتحد الكائنات

تكون فصول التجلى

ويأتى زمان الحلول)[٧٥].

ولنقل إن المقارنة الأولية بين هذين القولين الشعريين تكشف عن طبيعة المنهج الفنى ـ الشعرى الذى يعتمده الشاعر فى علاجه لتجربة المدينة فى شعره، إنه منهج التكوين الفنى ـ الدائرى، الذى قلما يتضح لنا إلا عند كبار الشعراء حقًا فى عصرنا، حيث تتأصل المعاناة الشعرية فى بؤرة وجدانية تصاحبها بؤرة أخرى مجازية، تعبر عن طبيعة المعاناة الشعرية من خلال معادل جمالى يتطور أيضا فى شبه حلقات وجدانية، تتكشف عبر التطور الشعرى للشاعر، مكونة فى النهاية جدلية نفسانية للمعاناة الشعرية، توجد عبر صراع المتناقضات ـ الحياتية للإنسان فى المدن العربية المعاصرة، ومحولة فى الآن نفسه، عن طريق التطور المستمر، التجربة الشعرية، من مستوياتها الأدنى إلى المستويات الوجدانية الأعمق مؤثرة فى كل ذلك، على طبيعة البنى المجازية للصور الفنية، التى تتحول من صفاتها الكمية الدائرة حول المعجم الفنى (للماء ـ البحر الشجر) .. إلخ، إلى صفات نوعية تلتحم بخلجات النفس الإنسانية على مدار التطور الشعرى للشاعر.

٥ ـ ٤ ـ ١

تحتل قصيدة المقالح «البحث عن عبلة فى مدينة الرصاص» مكانة مرموقة فى التعبير عن موقف الشاعر من دلالة المدينة فى ديوان الشعر العربى المعاصر، كما يتضح فيها البعد الغزلى ـ الثورى معبرا عن المعاناة الإنسانية التى يعيشها الإنسان العربى فى اليمن والدائرة بين فلكى: التراث والمعاصرة، العدالة والظلم، البراءة والدنس.

وتؤكد الدراسة الإحصائية للمعجم الشعرى لهذه القصيدة والتى جاءت كبراهين إضافية على صحة استنباط أبعاد هذا المعجم كما حددها عبد الملك مرتاض، على أن هذه القصيدة تحتل مرتبة منفردة فى بعض جوانب هذا المعجم الشعرى.

وتبلغ المواد اللغوية المعبرة عن المعاناة الإنسانية من خلال البنى المجازية للموت والجرح والحزن والعطش والعذاب وما فى حكم هذه المعانى اثنين وأربعين مادة، محتلة فى ذلك المرتبة الثانية مباشرة بعد قصيدته «أشجان يمانية»، بينما تبلغ مواد المعجم اللغوى المعبرة عن طبيعة البنى المجازية للماء والمطر، النهر، البحر وما فى حكم هذه المعانى سبعًا وعشرين وهو ما يمثل أعلى النسب فى كل قصائد الديوان (الخروج من دائرة الساعة السليمانية، قاطبة.

بينما تبلغ المواد اللغوية المعبرة عن النداء والاستغاثة وما يدور فى حكمهما من معان فى قصيدة (البحث عن عبلة..) أربع عشرة وهو ـ كما يلاحظ الدارس نفسه (عدد قياسى حول هذا المعجم الفرعى)[٧٦].

ـ ٥ ـ

ويدل عنوان القصيدة ذاتها (البحث عن عبلة....).

على نوع عنيف من المعاناة الإنسانية، ففى البحث مشقة وجهد، وإذا كان البحث يدور حول «عبلة» رمز البحث الفروسى عن الحب المثالى، فإن البحث يزداد بطبيعة الحال ـ مشقة وعنفا، لكن عنوان القصيدة يكشف ـ بادئ ذى بدء ـ عن أبعاد المعاناة الإنسانية وذلك لأن البحث عن عبلة، لا يدور فى مخيلة قارئ للسيرة الشعبية أو لديوان عنترة، بل إن هذا البحث الجاد، العنيف لا يدور إلا فى ساحات مدينة مقاتلة بالرصاص وأسلحة اليوم العصرية ومخلفا وراءه رماد جثث القتلى.

ومنذ مطلع القصيدة، نجد أنفسنا أمام بؤرة التوتر الجوهرية لإنسان يستقرأ التاريخ الاختراقى ـ الثورى لحضارته الإنسانية الممتدة جغرافيا بين قارتين شامختين فى تاريخ البطولة الإنسانية: شعرا وفعلا، وتتجلى الصور الفنية من خلال هيمنة المعجم الشعرى للماء والبحر ومشتقاته:

(«يطالعنى وجه عبلة محترقًا فى جليد بكاء الزنوج، وفى حشرجات الطبول يسافر قلبى، من الماء يخرج مرتديا جلداً إفريقيا.

شدنى النفط من نارغيبوبتى.

قال: قم

نمت..

ـ نم

قمت..

سار بى الصوت للغرب،

بين الصوت والصدى،

قدماه قصائدنا العربية، وكانت دماء الزنوج دليلى إلى البحر)[٧٧].

ونراه يرسم خريطة المعاناة ويفسرها وسط استراتيچية شعرية لحضارة بلاده

(فى غابة من نخيل الجماجم

هذا المحيط مدينة أحزاننا

كم عبرنا إلى الليل فى كفه، صوتها يتمطى القاع

مهجورة فأغشانى، ويصعد كالغيم

يقطر جمر الهوى....)[٧٨]

ثم تأتى اللوحة الفنية لوجه الوطن ـ البن، ويرسمها الشاعر من خلال النافذة ـ الموجه، عبر ذات شاعرية تتقمص بعمق الروح الجماعية لبنى شعبه:

«أنا الموج

صوتى جوازى

وسيفى شهادة قومى،

أبى جبل من جبال الجزيرة، أقدامه فى الخليج

وعيناه فى اللاذقية، أمى بإفريقيا غابة للأرانب

طاحونة للبكاء

....

من المطر ابتدأت رحلتى، عمدتنى الرياح

سأدخل الماء

فى الصوت كيما أعانق شمسى

وأقرأ فى الجنة الضائعة:

صوت الغابه

رائحة الجسد الإفريقى

لغة النهر الشبق الكسلان

هذى أمى

تتوكأ قرن الليل،[٧٩]

وتنتهى القصيدة بدمج دقيق بين خيوط شتى للمعاناة الإنسانية، تجمع بين «تعب الكادحين» فى عصرنا، وبين معاناة الإنسان المضطهد فى إفريقيا وهى معاناة تولد الإحساس بالمعاناة العربية القديمة والحديثة فى رمز البحث عن «عبلة».

(سمعت نخيل الفرات وماء الجنوب يحذرنى).

ويشد على ساعدى:

«يا هلا..» صاح ماء الزنوج فطالعنى ضوء «عبلة».

فى صوته:

«أيها النفط لو كنت مملكتى لم أربع للكهوف الرمادية اللون وجهى

ولم تغترب فى دمى وردة المستحيل:

جسد زنزانة أفكارى

ضيعنى جلدى

قتلتنى الرغبة فى قتل الألوان

يا صوت الأرض

يا راحة أحلام الشمس

وراية أحلام الفقراء

يا نافذة الشوق إلى «عبلة»

صوتك قافلة سمراء الريح

وطوق نجاة

وجهك جسر الآتين إلى مدن الإنسان ـ الحب

وعد المنذورين على الدرب

موال فى نهر التاريخ

فانشقى عن فجر يأكل أصنام الليل

يزرع ورد الحب ـ الإنسان

«يرجع» «عبلة»

ويعيد الألفة للألوان»(٨٠)

«أنا الموج» هذا هو موال الشاعر اليمانى المعاصر، والذى يستمد أنغامه الحزينة من دروب «نهر» التاريخ يصنع جسرا، وعدا، لمدن الإنسان ـ الحب.

وفى عام ألفين صدر للشاعر ديوانه «كتاب صنعاء» مشتملا على ست وخمسين قصيدة مجمعة فى شكل حكايات شعرية، يسرد لنا الشاعر فيها سيرة مدينة عذب كالطفولة، كالأحلام كالرموز السحرية فى إحدى اللوحات السيريالية، كالأساطير التى توحى بشظايا المعنى، وذلك عبر مخيلة شعرية خصبة، تضع أمامنا صورة المدينة فى لوحات تشكيلية بديعة رسمتها ـ كما يقول الشاعر ـ «مخيلة الطفولة والكهولة»[٨١].

ويوجه الشاعر القارئ وهو يتجول به ضمن المدارات الحزينة لمدينته، وعبر موقف غزلى أو شبه غزلى، وهو موقف مشحون بأسى التحولات العميقة لمدينته فى المسارين: التاريخى الواقعى، والخيالى الأسطورى معا.

ومادام هذا الديوان يحمل عنوان (كتاب صنعاء) فمن حق القارئ أن يسأل ضمناً عن طريقة الشاعر فى قراءاته لمدينته، ولا سيما أنها ليست مجرد مدينة عادية بالنسبة له، ولكنها مدينة الروح،والتى تطرح نفسها لا كظاهرة تاريخية أو جغرافية، ولكنها تطرح نفسها كظاهريات للروح، والنور، والإدراك الحسى، للبصيرة معا.

نجد أنفسنا أيضا أمام عدد من التساؤلات التى تتجاوز مضمون هذا الكتاب الشعرى، إلى شكله الفنى، والمتصلة بأساليب التعبير وطرائق الصياغة الشعرية، والتى ارتكزت موسيقيًا على مزج بين تفعيلتى: المتقارب والمتدارك وزناً، وعلى تذييل كل نص شعرى بآخر نثرى، وهما أمران فرضهما فرضًا مضمون هذا الديوان الذى اتخذ من المدينة موقف السارد فى الحكايات الشعبية.

كما ضمن الشاعر من باب «التناص» أقوالا شعرية له ولغيره من الشعراء القدامى والجدد، كما استعان بما يمكن أن نطلق عليه «التناص العكسى» أو ما يعرف فى لغتنا ونقدنا القديمين، باسم فن (المعارضة).

و«كتاب صنعاء» ديوان شعر ملؤه غزل مدينى، وهو يرصد فى شاعرية عميقة، وبعين ثاقبة، وبصيرة نافذة، المدارات ـ وهى فى جلها ـ مدارات حزينة، حيث تقتلع المدن ـ عادة ـ ما كان راسخًا فى أعماق القرى والنجوع من روابط القرابة، فى حياة العشائر والبطون والأفخاذ، حيث كانت العلاقات الإنسانية: فى حالة صداقة وقرابة قائمة على نوع من منطق الفطرة والعرفان الغريزى.

٦ ـ ١:

وعادة ما يكون للمرأة فى مثل هذه المجتمعات مكانة متميزة، لا نجد لها الآن مثالا فى المجتمعات المدنية المتحضرة فى عصورنا الحديثة.

وتبدأ مجموعة الحكايات الشعرية فى «كتاب صنعاء» بهذه الحبكة التى تستعير من صورة المرأة دلالتها.

«كانت امرأة

هبطت فى ثياب الندى

ثم صارت مدينة»[٨٢].

ومن الممكن قراءة السطر الأول من هذا المطلع على محك التاريخ القديم أو الأنثروبولوجيا وذلك على نحو.

«كانت قرية

هبطت من عصر الأمومة

ثم صارت مدينة».

وسوف نعلم ـ فيما بعد ـ أن خاتمة هذا الكتاب الشعرى، ستعيد تشكيل هذا المفتتح بحيث تتحول (المدينة) ـ فى النهاية إلى «قصيدة»(*) هى البديل فى شاعريتها عن جفاف المدن، ومنطق سكانها القائم على العدد

(*) قارن الفقرة (٤ ـ ٤ ـ ٣) من هذا البحث لفهم لعبة هذا الرمز ودلالة المدن كقصائد متناثرة أو كشعر نثري، وهو بعد غرامي يميله هوي الشعر والوطن معاً.

والحساب للمنافع والمصالح، لا على متع الروح وجماليات الإدراك. والشعر في عصرنا المادي هو الذي يعود بنا ـ رغم أنفنا ـ إلى عصور البراءة والفطرة، وهو الذي يطهرنا من أحاسيسنا الفجة الغليظة، حيث نجد أنفسنا منطلقين في حرية ونشاط روحيين نحو المتع أو اللذات البريئة، والتي حرم منها إنسان عصرنا المادي البائس.

ويرتفع بنا الشاعر بعاصمة بلاده إلى عالم سماوي طهور، عبر لغة شعرية تنشط وجدان القارئ بأسلوبي: الالتفات والاعتراض الاستدراكي، وكأن الوعي الجمالي باللغة لدى الشاعر يعمل على جذبنا من عالمنا الأرضي المحدود إلى عالم آخر غير محدود:

«هي عاصمة الروح

أبوابها سبعة

والفراديس سبعة.

كل باب يحقق أمنية

للغيب

من أي باب دخلت

سلام عليك..»[٨٣].

٦ ـ ٢:

والموازاة الدقيقة التي يقيمها الشاعر بين هاتيك العوالم، الأسطورية منها وغير الأسطورية، تقابلها موازاة مرهفة بين الصور الشعرية المكثفة والتعابير النثرية، الفكرية، الرقيقة والدقيقة معا.

وإذا كانت المرأة ـ المدينة في المفتتح لهذه الحكايات الشعرية، بلا صفات محددة إلا أنها تكتسب العديد من الصفات في كل قصيدة تالية، بل في كل مقطع لاحق، فهي الآن عبر جمل استفهامية شتى:

«سيدة

فى اكتمال الأنوثة

هل هطلت من كتاب الأساطير؟

أم طلعت من غناء البنفسج؟

أم حملتها المواويل

من نبع حلم

قديم؟!»[٨٤].

بل تتجدد لنا بعض صفات صنعاء بالنسبة للشاعر ضمن صفات عواصم عربية وغير عربية أخرى، وهى صفات لا تكتشف لنا عن هوية تلك المدينة فحسب، بل تكشف أيضا عن وعى القارئ الضمنى فى تلك الحكايات الشعرية، وهو قارئ لا يمكن لنا فهم أبعاده المعرفية، إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار، مجمل تاريخه الأدبى ضمن التاريخ الأدبى الحديث لليمن، حيث نجد لدى شاعر يمانى كبير وهو الشاعر محمد محمود الزبيرى ـ الضمير الوطنى والثقافى لليمن على حد تعبير المقالح عنه فى كتاب له يحمل الكلمات ذاتها ـ تصنيفا لبعض عواصم العربية فحسب: (القاهرة ـ بغداد ـ مكة) ويروى على لسان السلطة القائمة باليمن فى الأربعينيات[٨٥]، وذلك فى قصيدة عنوانها «الخروج من السجن» وهو عنوان ذو مغزى عميق. وفى بداية قرن جديد، يعيد القارئ الضمنى، تاريخ مدينة صنعاء، قراءة شعرية جديدة، تفصح عن معالم إنسان جديد، وإن جاءت صياغة تلك الرؤية فى شكل تعقب نثرى يقول:

«مكة عاصمة القرآن

باريس عاصمة الفن

لندن عاصمة الاقتصاد

واشنطن عاصمة القوة

القاهرة عاصمة التاريخ

بغداد عاصمة الشعر

دمشق عاصمة الورد،

وصنعاء عاصمة الروح،

في أعماقها كنز مخبوء

للحلم...»[٨٦].

وإذا كان هذا ضرباً مما سميناه التناص المعكوس، أو (التناص الضد)، إلا أن (التناص) اللاحق، ولنقل ببساطة، فإن تضمين الشاعر لبعض شعره، ليضفي صفات أكثر دقة للمدينة ـ المرأة، أو لتلك السيدة المتكاملة الأنوثة في عطائها الروحي العميق:

«على جدار الداخلي الأملس

لباب اليمن

كتب شاعر يماني:

هي صنعاء حانة الضوء فادخل

بسلام وقبل الأرض عشرا

واعتصر من جمالها الفاتن البكر

ورحيقا يضيف للعمر عمرا»[٨٧]

والمدن الجميلة كالنساء الجميلات «لا يخضعن لحساب الزمن ولا يفصحن عن أعمارهن»[٨٨].

وكما قاد البحث عن «الزمن الضائع» كاتبها الفرنسي «بروست» من البحث عن ماضي الطفولة الدفين، إلى حاضره، ككاتب مجيد، فقد قاد

عشق المدينة شاعرنا فى بحثه الشعرى عنها إلى شاعر مجيد أيضا، حيث تتحول تلك المرأة ـ المدينة فى نهاية المطاف إلى «قصيدة» أو عمل شعرى مكتمل البناء، زاهية ألوانه:

«كانت امرأة

هبطت من ثياب الندى

هطلت

ثم صارت

قصيدة»[89]

٦ ـ ٣:

ولكن التحولات الشعرية فى الكتاب تصاحبها أيضا تحولات إنسانية أعمق، فالبراعة الفنية، عبر الأسطورة والرمز والإيقاع والاستعارات معا تمتزج امتزاجًا مرهفًا ببصيرة إنسانية نافذة، حيث تتضح أمامنا خرائط الدم والشرايين، والروح والقيم، ضمن الخريطة العامة للمدينة، وهذا أمر واضح فى أغلب دواوين الشاعر، الذى يتحسس دائمًا جرح القرى والنجوع فى خريطة بلاده الحضارية، حيث تتجلى لنا أسرار روحه فى تلك القرى والأرياف أكثر مما تتجلى لنا فى المدن، أو كما يعبر فى أقرب دواوينه من هذا الديوان صدوراً وهو ديوان (أبجدية الروح) ففى (خمس قصائد للصداقة) يقول تحت عنوان «الطفولة»:

«ليس لى فى المدينة أسرار

أسرار روحى هناك معلقة فى فضاء القبيلة

فى قرية كنت شاعرها

قبل أن يكتب الشعر أول حرف من اسمى

كم رسمت من نخيل على صدرها

تضاءل روحى إذا ما تدلت أصابعها

كنسيج الجمر

إنى أخاف عليها لصوص المقابر

والمخبرين»[٩٠]

٧ ـ ١ :

ومن هذا تظل صورة المدينة فى كتابها، قريبة جدا من أصولها القروية، بعيدة عما تعرفه المدن الحديثة من بذخ ورفاهية فى شكلها ومضمونها فى آن معا وتظل أعذب المدن عند شاعرنا هى تلك المدن القريبة من عوالم القرى والأرياف، أو هى على حد تعبيره»، تلك المدن المسورة بالياسمين، والتى تغسل القلب وتوحى للقلب بطمأنينة مفاجئة»(٩١).

ولكن من أين يجىء هذا الوحى بالطمأنينة المفاجئة، كلما عشت فى صنعاء؟

وبأى ماء تغسل صنعاء قلب قاطنيها؟

ولربما قدمت لنا القصيدة التاسعة من كتاب صنعاء بعض جوانب الإجابة عن هذين السؤالين المهمين، من وجهة نظر القارئ الباحث عن خصوصية شعر المقالح في آفاق شاعرنا المعاصر كله وأنا أعتقد أن هذه القصيدة. نص حاسم فى تأويل رؤى الشاعر لوطنه ولعالمه المعاصر على حد سواء، ولا يقل عنها أهمية التذييل النثرى لها، ولذا سأضطر لنقلهما (النص الشعرى والتعقيب النثرى) كاملين.

يقول النص الشعرى:

«جسد نازف

فى ثياب الصحارى
تجىء
بقايا غبار على جفنها
وغيوم اسمى
تلك صنعاء
من وضعت حجر المدينة فى الأرض
أول من نازلت كائنات الظلام
تجىء إليكم من الماء
من ألف ليل وليل تجىء
تعود إلى ذاتها
وإلى أهلها
وإلى زمن تتوهج فيه مرايا التفاؤل.
(انظروا إلى عينيها البديعتين جيدا
ولا يشغلكم النظر إلى تجاعيد وجهها
ولا يحزنكم الغبار العالق فى الأجفان
انظروا إلى فمها
فى الشفتين موجز تاريخ العرب
وخارطة للأمواج التى حاولت
امتطاء الجبال
لا تخافوا عليها من الشيخوخة

فهى تمتلك السر الذى يجعلها

تخلع شيخوختها وتغادر سن اليأس

تذكروا دائما

أن أخطاءها الذهبية أفضل من صوابكم العقيم

ونوافذها المفتوحة على كل الاحتمالات

أقدر على التعبير من أفكاركم

الموصدة!!»[٩٢]

فمن فم صنعاء، المرأة الحكيمة الآن، يخرج موجزنا تاريخ العرب، مع خارطة (للأمواج) التى حاولت امتطاء الجبال، فصنعاء، كغيرها من كثير من البلاد العربية، هى جسد نازف فى ثياب الصحارى، فهل ثمة بلد عربى فى المشرق أم فى المغرب لا يبدو لنا كجسد نازف فى ثياب الصحارى، حتى مصر هبة النيل، هى فى خارطتها الطبيعية، جسد نازف فى ثياب الصحارى، وما أدراك بمعاناة أهلنا فى المغرب العربى من بقايا غبار الصحارى الشاسعة لكن نزيف جسد صنعاء، ولا شك لندرة الماء أشد عمقًا، ومعنى الماء هنا، أبعد رمزاً من معناه الطبيعى، وإن كان المعنى الطبيعى، لا يمكن لنا محوه، فللماء معنى الطهر والصلاة والأحلام والحب، بل قديكون فى معنى الماء، معنى حيوية الشعر والإدراك والمعرفة، ولاسيما مكابدة الإنسان بناء المعرفة فى غياهب الجهل ومتاهاته، فمما له مغزى فى هذا السياق ارتباط معنى الماء لدى الشاعر، فى كثير من شعره، بمعنى الصحراء، بحرارتها وغبارها. وذلك من باب مراعاة النظير.

٧ ـ ٢ :

ومعنى الماء فى المعجم الشعرى لشاعرنا يطرح أمامنا العديد من الثنائيات المتصارعة، كالحياة والموت أو البناء والهدم، والعمران والبداوة

بالمعنى الخلدونى: حضاريا وبالمعنى الشعرى فى ديوان أبى الطيب المتنبى الذى جسد فى بيته الشهير: الخيل والليل والبيداء تعرفنى - والسيف والرمح والقرطاس والقلم. موجز تاريخ العرب كله الدائر رحاه بين بداوة قحة، وبداوة راقية، وثقافة القرطاس والقلم.

وهذه المعانى الأصلية - إن صح التعبير - شديد الإلحاح على مخيلة الشاعر ووجدانه، بقدر شدة إلحاحها فى اللاوعى الحضارى لكل إنسان عربى، فقد انصهر الناس فى بوتقة حضارية فى العصر العباسى، هى ما نطلق عليه اسم الحضارة العربية الإسلامية، والتى جسدها شعرا خير تجسد شعر أبى الطيب وبلورها تاريخاً حضارياً ابن خلدون فى مقدمته الشهيرة.

وإذا كان «الموت بالماء» مقطعاً مهماً فى «الأرض اليباب» لـ إليوت يمثل مرحلة أفول للحضارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الأولى، فإن «الحياة بالماء» يمثل مرحلة تفاؤل مشرق فى كل شعر المقالح.

ونجد فى «القصيدة السابعة عشرة» من «كتاب صنعاء» توسلا للغيم بأن يحمل الماء للنهر الجاف. الذى كان يشق وسط صنعاء فى يوم ما، وقد تكون هذه القصيدة إعادة صياغة بديعة، لقصيدة جميلة من نتاج المراحل المبكرة فى شعر المقالح، وهى قصيدة «تنهيدة يمانية على جسر النهر الجاف»[٩٣].

وفى (الكتاب) تقرأ حنيناً عميقًا لهذا النهر الجاف، والذى يستطيع الشاعر وحده فى رؤياه أن يبصره (وهو يركض فى طريقه إلى الصحراء»[٩٤].

(أتوسل للغيم

للسحب الممطرات

بأن تحمل الماء للنهر

هذا الذى كان نهرا

يوزع أنداءه ويغنى المواويل

يغسل صدر التراب وصدر المدينه

أسال أين اختفى؟

ذبلت ـ منذ جف ـ المناديل

والضحكات البريئة

هل سيعود؟

سنمنحه ماتبقى من الحب

بين يديه سنفرش صفاء حلو ضفائرها

وعلى ضفتيه تصلى

ونكتب أحلامها المقبله)[٩٥].

ويعقب ذلك هذه الإضاءة:

كان للمدينة نهر، يغسل أقدام البيوت الساكنة على ضفتيه، ويبعث بنسماته الطرية إلى بقية الأحياء، والبيوت، وكان وجوده يمنح الجسر القديم، معنى الماء، لا تتحدث أوراق التاريخ كيف اغتاله الجفاف[٩٦].

٨ ـ ٠

فى شعر المقالح فكر نقدى عميق، ومن هنا تنبع كل خصوصيته الشعرية، ولعل «كتاب صنعاء» ـ فى مبناه ومعناه معا ـ ما يؤكد لنا ذلك.

كما أن روح الشعرية العميقة ـ أيضا ـ فى «كتاب صنعاء» لم تتولد إلا من فكر نقدى أصيل، مصدره الصدق الفنى ـ الجمالى الأزلى وللبراءة والطمأنينة كل الملامح الجميلة التى تبدو على وجه صنعاء، على الرغم

من أنف الزمن الجبار، هذا الوجه الجميل والجليل، هو وجه قديسة و«سيدة الضوء»، حيث تبقى صنعاء مثل زيت القناديل القديمة «يحترق الزمن فى سراديبها صامتاً وتتمخض الأسفار عن خوف من الصحراء والغبار، وعن حلم غائم بالحرية»(٩٧).

وإذا كانت صنعاء، كما يرى أدونيس فى قصيدته الرائعة عنها وهى «المهـد»(*) مهد طفولتها العربية الأبدى، كذلك يراها المقالح وغيره من الشعراء العرب، كما ترى فى هذا النص الجميل لشاعر عربى فحل هو سليمان العيسى عندما زار صنعاء وعشقها، وهو نص يضمنه المقالح كتابة:

«تُحبُّها؟!

وشو شَونى ـ والتصقتُ بها

شَعْثاءُ من سَفَرَ التاريخ غبراءُ

من منكم لم يجِدْ فيها طفولته

وتخترقه ولو لمْ يدر ـ صنعاءُ؟!»(٩٨)

ونجد المقالح أمينا مع كل تلك التصورات: الشعرية منها والتاريخية التى تبدو فيها صنعاء شعثاء من سفر التاريخ، لا لأنها مدينته الشخصية، وإن كان هذا يكفى، بل لأن كل عربى لابد واجدً فيها طفولته، التى تجمع بين البيداء والقرطاس والقلم.

ومن مظاهر تلك الأمانة الفنية، أو هذا الصدق الجمالى والتاريخى معا، تلك الخلفية التاريخية، التى قد تبدو لبعض مثقفينا ونقادنا الجماليين واقعية أكثر من اللازم، ومقحمة على الخيالى الأسطورى المجنح فى «كتاب صنعاء»، لكنها والحق يقال، شاهد جمالية إنثروبولوجية من مهدنا الأول صالح للتربية العاطفية والجمالية والسياسية معا، لا للزمن الماضى القريب فحسب، بل للحاضر والمستقبل العربيين، حيث نجد تأويلا بارعًا لبعض

أنواع الخطاب السياسى الماكر لسلطة غاشمة، تعيش على بركة جهل وأمية شعوبها.

تقول القصيدة الثامنة والأربعون من «كتاب صنعاء»

عن صنعاء قبل وبعد ثورة (١٩٤٨)(*):

«حرما أمنا

كان هذا المكان المقدس فى شرعة الشعب

فى شرعة الأولين من الناس

لا يدخل القلب ساحته قبل أن ينزع الحقد من دمه

قبل أن يتوضا بالحب

وكيف استجابت ضمائرهم لنداء الطغاة

فهبت معاولهم تهدم الجسد المتوهج

فى شريان الجزيرة

لم يحفلوا بضراعة نار تاريخهم

باستغاثات بلقيس

باعوا فضائلهم وشجاعتهم

بدراهم معدودة

وسراب ووعود

وكيف استباحوا مدينتهم

والحرم؟!»(٩٩)

(*) هو نفس عام نكبتنا العربية الكبرى فى فلسطين الجريحة.

ويضيف الشاعر هامشا نثرياً، يؤدى وظيفة التأويل أو التوضيح للقارئ البعيد - تاريخياً - عن هذا الحدث التاريخى المهم، لكن الشاعر، يحوله إلى حدث كونى، أسطورى، يبلور لنا - فى صدق - معنى أن تكون صنعاء ناطقة بموجز تاريخ العرب، فى صراعها بين المعرفة، والجهل، بين البداوة والثقافة.

«تقع صنعاء - جغرافيا - فى قلب اليمن القديم، وهى محاطة بسور من الأشداء، من حاشد وبكيل.

وحاشد وبكيل نخلتان عربيتان

ابتدأتا من الأساطير

وامتدت فروعها شرقًا وغرباً، من الساحل الذهبى فى الأندلس غربا، إلى طوروس، إلى جبال عمان شرقًا فى مارس ١٩٤٨ كانت القبيلتان ضحية خديعة كبرى، تقول:

إن صنعاء أعلنت الكفر، واستبدلت القرآن بالدستور، فكانت الكارثة.

وفى سبتمبر ١٩٦٢، غسلت حاشد وبكيل عار الخديعة، بالدم(١٠٠).

والطهارة بالدم كالطهارة بالماء فى معترك الحياة، فكلاهما يُطهّر الإنسان من دنس العار، عار الدناءة، وعندما يتطهر الإنسان نفسًا وروحًا وتاريخاً يمكنه دخول (الحرم) آمنا:

لا يدخل القلب ساحته قبل أن ينزع الحقد من دمه

قبل أن يتوضا بالحب»(١٠١).

«كتاب صنعاء» باختصار شديد، كتاب للشعرية العربية ذات الفكر النقدى النبيل والأصيل معا.

الهوامش والمراجع:

(١) د. المقالح: الأعمال الكاملة. دار العودة. بيروت. ط (١)، ١٩٧٧، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٥.

(٣) م.ن. ص ١٦/١٥. من قصيدة (وجه صنعاء..)ص ٥٧٢ من المصدر نفسه.

(٤) من.ن. ص ٢١.

(٥) م.ن. ص ٢٢.

(٦) ص ٢٣.

(٧) ص ٣٢.

(٨) ص ٣٣.

(٩) ص ٥٢ ـ ٥٣.

(١٠) ص ٥٣.

(١١) ص ٢٧٧.

(١٢) ص ٢٨٨ / ٢٨٩.

(١٣) ص ٢٩٠.

(١٤) ص ٣٩٧.

(١٥) ص ٣٩٧/٣٩٨.

(١٦) ص ٤٠٠/٤٠١.

(١٧) المقالح: صنعاء القديمة: صورة وصفية من الذاكرة، مجلة الإكليل (عدد خاص عن صنعاء). العددان: الثاني والثالث، السنة الثانية ١٩٨٣، ص ٦٧.

(١٨) المقالح: الأعمال الكاملةم. س. ص ٤٠١ ـ ٤٠٢ .

(١٩) المقالح: صنعاء القديمة. م. س. ص ١٨ .

(٢٠) المقالح: ديوانه. ص ٤٨٢ ـ ٤٨٣ .

(٢١) ص ٥٦٤.

(٢٢) ص ٥٦٤ ـ ٥٦٥.

(٢٣) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى . ط (١) . دار التنوير. بيروت. ١٩٨٥، ص ١٤٩ .

(٢٤) م.ن. ص ١٥٠ .

(٢٥) د. سيزا قاسم، د. نصر أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا. القاهرة ١٩٨٦ . ص ٢٨٦ . مقال «الفن باعتباره حقيقه سيميوطيقية» .

(٢٦) المقالح: ديوانه. ص ٥٦٥ .

(٢٧) حول مفهوم (الحيز) فى النقد الأدبى المعاصر. يراجع د. عبد الملك مرتاض: «بنية الخطاب الشعرى»، دار الحداثة. بيروت. ط (١) ١٩٨٦ . ص ١١٣ ـ ١١٦ .

(٢٨) مدخل إلى السيميوطيقا، م.س. مقال «نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافة» . ص ٣٢٢ .

(٢٩) المقالح: ديوانه: ص ٥٦٥/ ٥٦٦ .

(٣٠) ص ٥٦٦.

(٣١) ص ٥٦٨.

(٣٢) ص ٥٨١.

(٣٣) ص ٥٨٢.

(٣٤) د. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعرى. م. ص. ص ١٢١ .

(٣٥) ص ١٢٢ .

(٣٦) ص ١٠١ .

(٣٧) ص ١٧٢ .

(٣٨) ص ٢٥٢ .

(٣٩) ص ٢٧٠ .

(٤٠) ص ٢٧٨ .

(٤١) ص ٢٧٩ .

(٤٢) المقالح: ديوانه . ص ٤٨٦/٤٨٧ .

(٤٣) ص ٤٨٧ .

(٤٤) ص ٥٣٦ .

(٤٥) ص ٥٥٨ .

(٤٦) ص ٤٨٦ .

(٤٧) ص ٥٨٥ .

(٤٨) ص ٥٨٣ .

(٤٩) ص ٥٨٦ .

(٥٠) ص ٦٠٢ .

(٥١) ص ٦١٠ .

(٥٢) ص ٦١٦ .

(٥٣) بارت (رولان): السمياء والتحديث: مجلة الفكر العربى . بيروت عدد (٢٩) السنة الرابعة . نوفمبر ١٩٨٢ . ص ١٦٨ عدد خاص عن «مسألة المدينة والمدينة العربية» .

(٥٤) م.ن. ص ١٧٠ .

(٥٥) المقالح: ديوانه. ص ٤٧٩.

(٥٦) ص ٦٢٤.

(٥٧) المقالح: ديوانه (الكتابة...) بيروت. ط (١). ١٩٧٨. ص ٨.

(٥٨) ص ٨/٩.

(٥٩) ص ١١.

(٦٠) ص ١٢ـ ١٣.

(٦١) ص ١٣ ـ ١٤.

(٦٢) ص ١٦ ـ ١٧.

(٦٣) ص ١٨.

(٦٤) ص ٢١.

(٦٥) ص ٢٣.

(٦٦) ص ٢٤.

(٦٧) ص ٢٦.

(٦٨) ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٦٩) ص ٨٢.

(٧٠) ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٧١) ص ٨٩ ـ ٩٠.

(٧٢) ص ٩٥ ـ ٩٦.

(٧٣) ص ٩٨ ـ ٩٩.

(٧٤) المقالح: ديوانه (الأعمال الكاملة)م.س. من قصيدة (وجه صنعاء...) ص ٥٧٢.

(٧٥) المقالح: ديوان (الكتابة..) م.س. ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٧٦) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعرى. م.س. ص ٢٨١ .

(٧٧) المقالح: ديوانه: الخروج من داوئر الساعة.. بيروت. ط (١) ـ ١٩٨١ ـ ص ٨١ .

(٧٨) م.ن. ص ٨٢ .

(٧٩) ص ٨٦ ـ ٨٧ .

(٨٠) ص ٨٨ ـ ٨٩ .

(٨١) المقالح: «كتاب صنعاء» بيروت. دار رياض الريس، لبنان ط١ (٢٠٠٠) ١١ .

(٨٢) المصدر نفسه. ص ١٣ .

(٨٣) م.ن. ص ١٥ .

(٨٤) م.ن. ١٦، ١٧ .

(٨٥) يمكن مراجعة القصيدة فى ديوان الزبيرى، ط دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٩٨، وتحليل دقيق لها فى د. المقالح، الأبعاد الفنية والموضوعة فى حركة الشعر المعاصر باليمن دار العودة بيروت ط (١) ١٩٧٣ . ص ٧٥ . ودراستنا فى «حول قضايا التغريب والتجريب فى الشعر العربى المعاصر، دار الحداثة بيروت ط (١) ١٩٨٥ . ص ٢٦ ـ ٣٦ .

(٨٦) المقالح: كتاب صنعاء م. س. ص ١٧ ـ ١٨ .

(٨٧) م.ن. ص ١٨ .

(٨٨) م.ن. ص ٢٤ .

(٨٩) م.ن. ص ٢٤ .

(٩٠) عبد العزيز المقالح: أبجية الروح (شعر) المركز المصرى العربى (١) ١٩٩٦، ص ٥١ ـ ٥٢.

(٩١) المقالح: كتاب صنعاء. م. س. ص ٢٨.

(٩٢) م.ن. ص ٤٧.

(٩٣) المقالح: الأعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت ط (١) ١٩٧٧. ص ٤٨٢ ـ ٢٨٣. ودراستنا لها فى الأقلام: بغداد، العدد السادس، يونية ١٩٩٨.

(٩٤) المقالح: كتاب صنعاء. م. ص. ص ٨٠.

(٩٥) م. ن. ص ٧٩ ـ ٨٠.

(٩٦) م. ن. ص ٨١.

(٩٧) م. ن. ص ٤٧ ـ ٤٨.

(٩٨) م.ن. ص ١٨٦. وانظر النص كاملا فى: سليمان العيسى: اليمن فى شعرى ط١ ٢٠٠٤، إصدارات وزارة الثقافة ـ صنعاء.

(٩٩) المقالح: كتاب صنعاء. م. س. ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(١٠٠) المقالح: كتاب صنعاء، م. س. ص ٢٠٥.

(١٠١) المقالح: كتاب صنعاء. م. س. ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

خاتمة:

لقد حاولت أن أقدم فى الصفحات السابقة أهم ملامح الصورة الفنية لمدينة صنعاء العريقة، وذلك كما عرضها بعض الشعراء العرب المعاصرين من اليمانيين وغيرهم من شعراء العربية من أقطار شقيقة.

ولم يكن همى حصراً وإحصاء لكل ما قيل من شعر حول هذه المدينة، فلاشك أن هناك قصائد كثيرة قيلت عن صنعاء من قبل شعراء كثيرين فى الفترة موضوع الدرس ربما لم أقف عليها.

ولكننى حاولت انتخاب مجموعة من القصائد الشعرية، لعدة اتجاهات شعرية متباينة من شعر الكلاسيكيين الجدد، ومن شعر الرومانسيين، وأخيراً من الشعر الجديد، وذلك لبيان أوجه الاختلاف أو الاتفاق فى منظور الحركة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة من قضية جوهرية من قضايا الشعر العربى فى عصرنا.

ولم تكن دوافعي فى اختيار مدينة صنعاء موضوعًا للدرس نابعة من عوامل فضولية أو نفعية، أو غيرهما من العوامل السطحية المحتملة التخيل(*). بل كان دافعى الأعمق نتيجة لمجموعة من الاعتبارات الثقافية والأدبية.

ومن أهم تلك الاعتبارات الباعثة على اختيار موضوع الدرس:

(١) إن مدينة صنعاء ـ كما عرفتها شخصياً ـ مدينة فريدة بالنسبة لكل المدن العربية التى عرفتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وتتمثل لنا تلك الفرادة التى تتميز بها مدينة صنعاء عن غيرها من مدننا العربية: الكبيرة والصغيرة على حد سواء، فى هذا العبق التاريخى الموغل

(*) بل ثمة دوافع استراتيجية بالإضافة إلى الدوافع الأكاديمية البحتة وإلي هؤلاء الفضوليين العودة إلى ذاكرتهم ويقارنوا بين عام ١٩٤٨ فى كل من اليمن وفلسطين وأثرها على الثورة والشعر العربى الحديث.

فى القدم، وهو عبق يشعر به بقوة لكل مشاهد عابر للنظام المعمارى للمدينة القديمة، الأمر الذى يشكل فى النهاية خطاباً فنيا يكون لعابر تلك المدينة لغة مجازية، سرعان ما تنفك طلاسمها، عبر قراءة ما إلى لغة حقيقية، تترجم عن حياة سكانها الذين يظهرون أمامنا بدورهم كمحاكاة لمدينتهم.

وتفضى الدلالة التاريخية ـ الزمانية للنظام المعمارى ـ الاجتماعى لمدينة صنعاء إلى دلالة إقليمية ـ مكانية أخرى، كان قد أشار إليها أحد شعراء اليمن المعاصرين، فى مجال مقارنة طريفة: (فى شاطئ الإسكندرية الطويل، كنت أتوقف طويلاً، لكى أتذكر صنعاء، ليس فى صنعاء بحر، وبالتالى ليس لها شواطئ، لكنها مدينة أبحرت كثيراً فى التاريخ، فصارت شوارعها شطآنا للتاريخ).

(المقالح: صنعاء القديمة، الأكليل، ع (١ ـ ٢)، ١٩٨٣، ص ١٧).

ولاشك فى أن المدن التى يصعب على الإنسان تفسير دلالاتها المختلفة هى المدن التى مازالت تشكل صعوبات إقليمية للسكان لعوامل تاريخية وجغرافية متباينة، ولاسيما عوامل العزلة والطغيان السياسى تاريخيا والحرمان من مياه البحار أو الأنهار جغرافياً.

ولقد تداخلت هذه العوامل مجتمعة مؤثرة بشكل ما فى صنع نوع من التفرد فى شخصية مدينة صنعاء عبر التاريخ، الأمر الذى ولد فى نهاية المطاف نوعًا من المحاكاة الشعرية للمدينة ذاتها يتوازى ـ إن لم يتطابق مع الإشكالية الحضارية لهذه المدينة العربية العريقة.

ولقد عنيت فى المحل الأول بتتبع معالم التداخل الجدلى بين حركتى: المكان والزمان فى الصورة الشعرية لمدينة صنعاء كما طرحها مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين، من الذين سحرتهم بصورة أو بأخرى، هذه المدينة وهى تنهض شامخة بحوارها المستمر بين قنوات التاريخ وشعابه

المتوزع بين الماضى والحاضر والمستقبل، والمنتشر مكانيًا وسط قارتين كبيرتين فى كل من آسيا وإفريقيا.

وتتجلى فى كثير من القصائد التى نظمها الشعراء العرب المعاصرون حول صنعاء بقايا شبه أسطورية من الملحمة الشعبية اليمنية حول البطل الشعبى «سيف بن ذى يزن» الذى حاول إفساح الرقعة المكانية لجغرافية اليمن فى صراعها مع بعض الأعداء الآسيويين بالتطلع إلى المكان الإفريقى المجاور، كمعادلة حسابية دقيقة لقياس سعة البعد التاريخى العريق لشعبه مع البعد الجغرافى الفسيح لحدود البقعة الأرضية لبلاده.

ولقد شكلت هذه الاستراتيجية الحضارية المعقدة الإطار العام لصورة صنعاء الفريدة فى حركة الشعر العربى الحديث والمعاصر، ولقد عبرت قصيدة «المهد» لأدونيس عن هذه الاستراتيجية تعبيراً جذرياً عميقًا، وهو تعبير شعرى يدفعنا إلى التأمل فى الحوافز والنتائج الجوهرية التى أخذت فى عين الاعتبار فى أثناء هذه البحث.

(٢) إن النظر إلى المدينة من وجهة نظر نقدية خالصة، ترى أن المدينة خطاباً شعرياً، له لغته المجازية الخاصة، حيث تبدو المدينة كقصيدة يعيشها أناس معايشة يومية، مختلفة المسالك، تفترض ضمنيا أن صانع مثل هذا الخطاب الشعرى حول المدينة عامة، ومدينة صنعاء خاصة، هو نفسه عالم فسيح لا يقل عن عالم المدينة سعة فى آفاق النظر ورحابة عمق الإحساس بأبعاد التجربة الإنسانية الشاملة، وذلك على نحو ما يتحدث شاعر عربى معاصر خبير بسراديب المدن العربية وغير العربية وما يلفها من ضباب وجليد وغموض ووحشية، وتاريخ، وثورة، وأسطورة (ينظر البياتى: تجربتى الشعرية، ديوانه ج ٢. ط (٣) ١٩٧٩ ص ٨١/٨٢.

ومن أجل ذلك كله حاولت فى أثناء القيام بعملية تفسير تجربة مدينة صنعاء فى الشعر العربى المعاصر التوثيق بين الصورة المقدمة والبصيرة

الشعرية التى تقدمها لنا، بحيث تبدو الصورة الشعرية مرحلة أولية للوعى الفنى للشاعر بالعمليات المجازية التى يعرضها من خلال تصوره الخاص لتلك المدينة.

ولربما كان لهذا الحافز الفنى الخاص، نتائجه الواضحة على خصوصية الرؤية الشعرية لكل قصيدة على حدة، فى الوقت الذى طبع فيه الحافز الأول (التاريخى ـ الحضارى) الملامح العمومية التى توحد بين فصول هذا البحث فى كيان منهجى متماسك.

المصادر المراجع:

١ ـ أبو الطيب المتنبي: ديوانه ـ شرح اليازجي ط ٢ بيروت (د، ت).

٢ ـ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٧٨.

٣ ـ أحمد الشامي: من الأدب اليمني: ط بيروت، ١٩٧٤.

٤ ـ أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة ـ بيروت ط ١٩٧٣.

٥ ـ أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة ودراسة شكري محمد عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧.

٦ ـ إمام عبد الفتاح إمام: مفهوم التهكم عند كير كجارد: حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ١٩٨٣.

٧ ـ أدونيس (محمد أحمد سعيد) قصيدة المهد: مجلة اليمن الجديد ـ العدد الثاني السنة الرابعة عشرة إبريل ١٩٨٥.

٨ ـ بارت (رولان): السمياء والتحديث ـ مجلة الفكر العربي ـ بيروت عدد (٢٩) السنة الرابعة (١٩٩٢) عدد خاص عن مسألة (المدينة والمدينة الغربية).

٩ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر ط ٢ دار التنوير. بيروت ١٩٨٣.

١٠ ـ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ط ١ يونس ١٩٦٦.

١١ ـ سليمان العيسى: (اليمن في شعري) نصوص شعرية، ط ١ ، ٢٠٠٤ صنعاء إصدارات وزارة الثقافة باليمن.

١٢ ـ سيزا قاسم وآخرون: مدخل إلى السيموطيقا ط١، القاهرة ١٩٨٦.
١٣ ـ سميح قاسم: ديوان سميح القاسم: دار العودة. بيروت ١٩٧٣.
١٤ ـ صالح جودت: ألحان مصرية ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة (د. ت).
١٥ ـ صلاح عبد الصبور: «حياتى فى الشعر» ضمن الأعمال الكاملة مجلد ٣ دار العودة ١٩٧٢.
١٦ ـ صالح الشرنوبى: ديوانه، تحقيق عبد الحى دياب ط دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٧٦.
١٧ ـ عبد السلام الشاذلى: حول قضايا التغريب والتجريب فى الأدب العربى المعاصر، دار الحداثة ـ بيروت ١٩٨٥.
١٨ ـ عبد العزيز المقالح:
(أ) أبجدية الروح: المركز المصرى العربى. القاهرة ط ١، ١٩٩٦.
(ب) أوليات النقد الأدبى فى اليمن (١٩٣٩ ـ ١٩٤٨) بيروت ١٩٨٤.
(ج) ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية بيروت ط ١، ١٩٨١.
(د) صنعاء القديمة ـ صورة وصفية من الذاكرة ـ مجلة الأكليل (عدد خاص عن صنعاء، العددان ٢/٣ السنة الثانية ١٩٩٣.
(هـ) كتاب صنعاء (شعر) دار رياض الريس بيروت. لبنان ط ١، ٢٠٠٠.
(و) من البيت إلى القصيدة: دراسة فى شعر اليمن الجديد ط ١، ١٩٨٣.
١٩ ـ عبد الله البردونى: الأعمال الشعرية الكاملة. ط١، دار العودة بيروت ١٩٧٩.
٢٠ ـ عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعرى ـ دار الحداثة بيروت ط١، ١٩٨٦.
٢١ ـ عبد الوهاب البياتى: ديوانه: الأعمال الكاملة. دار العودة بيروت ١٩٧٢.

٢٢ ـ عبده عثمان: مأرب يتكلم: دار الهنا ـ القاهرة ١٩٧١ .
٢٣ ـ عز الدين إسماعيل:
(أ) الشعر العربى المعاصر. دار الفكرالقاهرة ١٩٦٧ .
(ب) المكونات الأولى للثقافة العربية ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
٢٤ ـ كمال خير بك: حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر. بيروت ط ١، ١٩٨٢ .
٢٥ ـ محمد أنعم غالب: ديوان غريب على الطريق. عدن. اليمن ط ١، ١٩٧٤ .
٢٦ ـ محمد عبده غانم:
(أ) ديوانه الأعمال الكاملة بيروت ط ٢، ١٩٨١ .
(ب) ديوان: الموجة السادسة بيروت ١٩٨٥ .
٢٧ ـ محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ـ دار العودة بيروت ١٩٧٢ .
٢٨ ـ محمد محمود الزبيرى ـ المنطلقات ـ بيروت ص ١٩٨٣ .
٢٩ ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى ط ١ دار التنوير بيروت ١٩٨٥ .
٣٠ ـ محمد مندور:
(أ) الأدب وفنونه: دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٦٤ .
(ب) النقد المنهجى عند العرب: القاهرة (د. ت) .
٣١ ـ محمود حسن إسماعيل: ديوان (قاب قوسين) القاهرة ١٩٦٤ .

٣٢ – هايدين (محرر) نظرية الرواية ترجمة محيى الدين صبحى بغداد ١٩٨١.

٣٣ – وين: (أ) أسس الإخراج المسرحى ترجمة سعدية غنيم القاهرة ١٩٨٣.

٣٤ – لانتغيوم (ر): شعر التجربة، ترجمة عبد الكريم ناصف الفكر العربى المعاصر، العدد ٢٥ (نظرية الأدب) فبراير ١٩٨٢.

الفهرس

السيرة الذاتية

أ. د/ عبدالسلام محمد الشاذلى

(أستاذ وباحث أكاديمى: كاتب وناقد أدبى)

١- حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الأدب والنقد والبلاغة من كلية الآداب - جامعة القاهرة عامى ١٩٧٢ - ١٩٧٧ بمرتبة الشرف الأولى.

٢ ـ عين مدرساً بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة الزقازيق.

٣ - عمل أستاذاً زائراً لعدد من الجامعات العربية الشقيقة، كما تحمل أمانة قسم الدراسات العربية والإسلامية بها.

٤ - متزوج وله ولدان وابنة يعملون فى مجال هندسة الاتصالات والتشييد.

٥ - له عدد من الدراسات الفكرية والنقدية منها : -

أ - تطور الفكر العربى الحديث «فى جزءين».

ب - الأسس النظرية الحديثة فى مناهج تاريخ الأدب.

جـ - شخصية المثقف فى الرواية العربية الحديثة.

د - حول قضايا التغريب والتجريب فى الأدب العربى المعاصر.

و ـ له العديد من البحوث فى عدد من الدوريات العلمية المتخصصة.

٦ - عمل أميناً للجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر.

٧ - عضو اتحاد كتّاب جمهورية مصر العربية.

٨ - شارك بفاعلية فى العديد من المؤتمرات المحلية والقومية والعالمية حول قضايا المنهجية والنقد والأدب القومى والأدب المقارن.

٩ - أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى العديد من الجامعات العربية: مشرقاً ومغرباً.

١٠ - أسهم فى تقويم العديد من الدراسات النقدية وتقييم العديد من البحوث الأدبية داخل الأكاديميات العربية وخارجها.

١١ - متفرغ حالياً للكتابة الأدبية والنقدية والإبداعية.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org

E - mail : info @egyptianbook.org